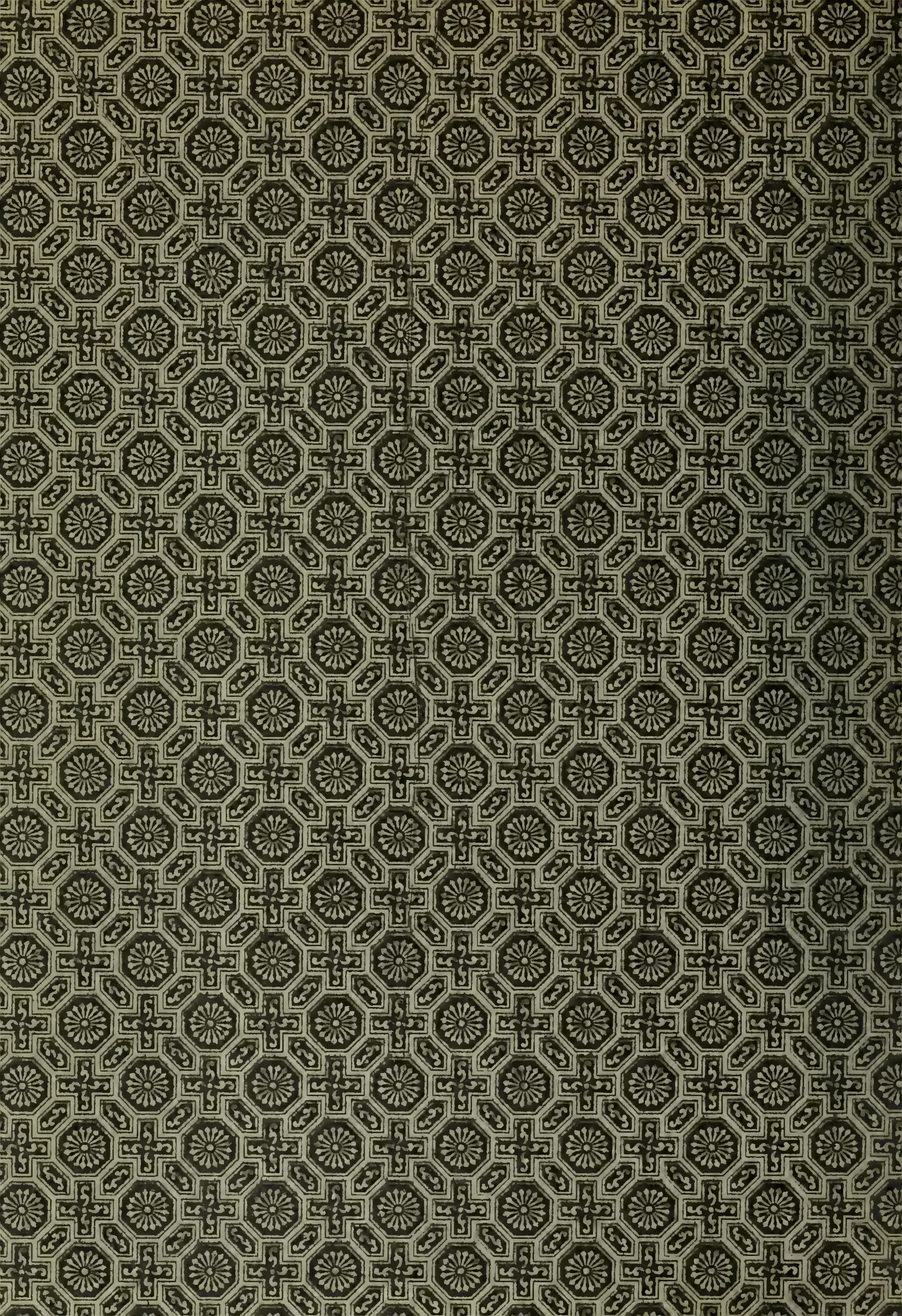
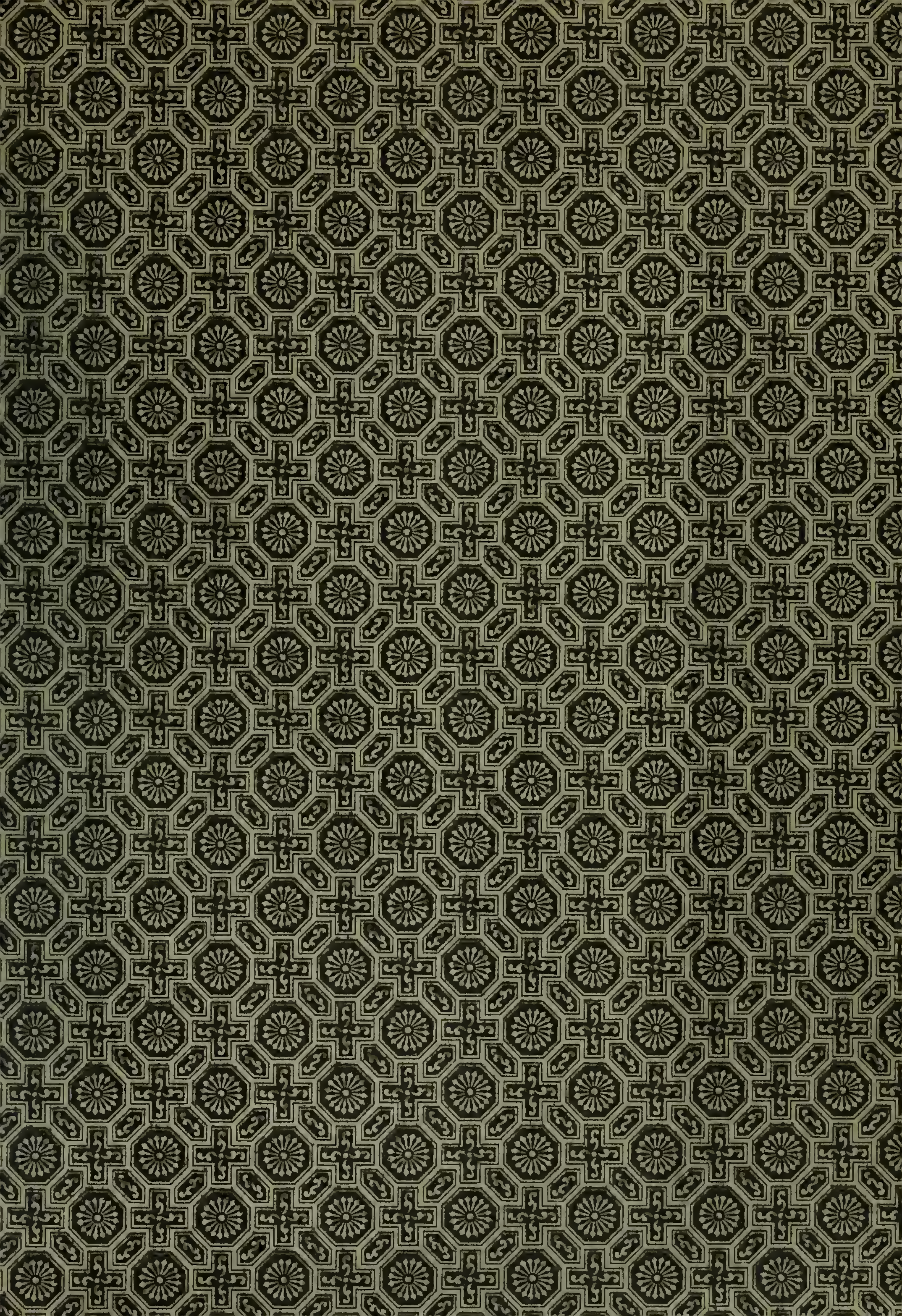


LE LOUVRE

LA PEINTURE

Librairie Nilsson
Per Lamm, Succr
PARIS





LES MUSÉES D'EUROPE

La Peinture au Louvre

Imp. FERNAND SCHMIDT, Montrouge (Seine).

GUSTAVE GEFFROY

LES MUSÉES D'EUROPE

La Peinture au Louvre

Avec 57 illustrations hors texte

114 illustrations dans le texte

COUVERTURE ET ORNEMENTS DE GEORGES AURIOL



LIBRAIRIE NILSSON

PER LAMM, Succ[r]

7, *Rue de Lille*, 7

PARIS



LE LOUVRE — LE PÉRISTYLE ET LA COLONNADE.

La Peinture au Louvre

INTRODUCTION

Il me faut donner quelques mots d'explication, aussi brefs que possible, sur la nature et la composition de ce travail, avant de l'aborder directement.

Tout d'abord, je dois prévenir qu'il ne s'agit pas ici d'un ouvrage à vaste appareil d'érudition, fait à grand renfort de dates, de bouquins, de recherches, en insistant sur les doutes et les erreurs d'attributions. Ce n'est pas non plus un traité d'esthétique en vertu duquel

toutes les œuvres seraient classées, les unes admises, les autres rejetées. On trouvera, bien entendu, les quelques indications de dates nécessaires, et les œuvres seront examinées, par écoles, selon l'ordre chronologique qui établit les influences ressenties et les influences exercées. Pour le classement des œuvres, selon la vérité et la beauté, il m'a semblé qu'il s'établissait tout seul, que les grandes choses venaient d'elles-mêmes au premier plan, en vertu du don de création qui identifie l'œuvre d'art à la nature par la puissance de la vision, et qui l'en différencie par la profondeur du génie individuel. C'est dire que j'ai cherché et admiré, dans l'œuvre d'art, la nature continuée et la force de la personnalité.

Quant à l'objet même de ce livre, qui est la Peinture au musée du Louvre, je l'ai traité aussi complètement et aussi vite que possible.

Le Louvre est un monde, et ce n'est pas un volume, ni dix, ni cent, mais je ne sais quel nombre de volumes que l'on pourrait écrire pour étudier l'histoire, les mœurs, les régions, la psychologie, qui apparaissent à travers tant d'œuvres venues de partout, et pour raconter les biographies simples, émouvantes, mystérieuses, des artistes qui survivent par ces images d'eux-mêmes accrochées aux murailles. On trouvera, chemin faisant, dans ce volume, des indications de tout ceci, et si je puis mener à sa fin l'œuvre entreprise, au cours des volumes qui suivront, consacrés aux musées d'Europe, d'autres indications s'ajouteront, plus ou moins nombreuses, selon le sujet traité et l'école prédominante. Pour prendre quelques exemples, Rembrandt serait surtout examiné à Amsterdam, Titien à Venise, Rubens à Anvers, Velasquez à Madrid, etc. L'école anglaise ne peut être connue qu'à Londres, et j'ai donné, dans le présent volume consacré au Louvre, la plus grande place à l'école française. C'est de cette façon que, sous la forme de voyages à travers les villes d'Europe, peut s'élaborer une histoire de l'art qui prendra peut-être une signification à la fin de l'ouvrage lorsque les volumes pourront être classés dans leur ordre logique.

Je suis ainsi conduit à dire que je n'ai pas écrit pour les érudits, pour les esthéticiens, pour les critiques d'art, qui connaissent tous ces sujets à fond, et à qui je n'ai rien à apprendre. J'ai voulu écrire pour ceux qui ne savent rien de l'art, ou pas grand'chose, et qui entrent au musée pour se renseigner. Je pense aux jeunes gens, aux enfants, qui

aiment à poser des questions, à la foule du dimanche, au monde du travail qui n'a que peu d'instants à donner à la distraction et à l'apprentissage de l'esprit, aux hommes, aux femmes, qui se sont avisés qu'un peu de rêverie et de bonheur pouvait leur venir de la contemplation des œuvres d'art. A tous ceux-là, je m'offre simplement comme compagnon de promenade, comme guide discret à travers les salles, passant vite ici, m'arrêtant plus longuement là. J'ai voulu faire ce livre clair et rapide, je sais qu'aujourd'hui on lit vite, quand on lit, et je voudrais, d'ailleurs, donner à mes lecteurs d'un instant le goût de creuser eux-mêmes les sujets qui les intéressent, de recourir aux ouvrages spéciaux qui existent, si bien faits, en si grand nombre.

Je ne dirai que les quelques mots indispensables sur la fondation et le développement du Louvre. C'est la collection rassemblée par François Ier qui devint le premier fond du musée. Elle se composait de tableaux et de statues achetés à l'étranger ou exécutés par des artistes d'Italie pour décorer les appartements de Fontainebleau. En 1661, la collection de Mazarin s'y ajouta, et en 1671, la collection du banquier Jabach, de Cologne, lesquelles furent achetées par l'État pour plus de cinq cent mille livres.

C'est dix ans plus tard, le 5 décembre 1681, que ce trésor d'art de Fontainebleau fut logé au Louvre, dans un appartement de sept pièces situé près de la galerie d'Apollon, et dans quatre locaux de l'hôtel de Grammont, voisin du Louvre. L'inventaire dressé trente ans plus tard, en 1710, comprend 2,403 peintures.

L'installation au Louvre n'était pourtant pas définitive. La grande partie de ces œuvres d'art fut transportée une première fois à Versailles, sous Louis XIV, revint en partie à Paris, en 1750, pour être placée au Luxembourg où se trouvait déjà la galerie de Médicis, peinte par Rubens, puis retourna encore à Versailles, en 1775.

Sous la Révolution, le Louvre fut de nouveau affecté à l'exposition publique des œuvres d'art. C'est sur l'initiative de Barrère que fut décidée cette restitution et que furent votés les crédits destinés à « acheter, dans les ventes particulières, les tableaux ou statues qu'il importe à la République de ne pas laisser partir dans les pays étran-

gers ». C'est la vraie fondation du Louvre, comme musée public.

Le Muséum, comme on l'appelait à cette époque, ne contenait plus alors que 537 tableaux. Ce nombre s'augmenta dans des proportions considérables par le fait des rançons de guerre exigées par Napoléon, en œuvres d'art, de l'Italie, de l'Espagne, de l'Allemagne, de la Flandre. En 1815, il fallut rendre une partie de ce qui avait été pris, et depuis, le Louvre ne s'est plus augmenté que par les achats de l'État, par les transferts d'œuvres provenant d'églises ou de musées, par les dons particuliers, tel que le legs du docteur Lacaze.

Tel est, à grands traits, l'historique du musée du Louvre.

Pénétrons maintenant, sans plus tarder, dans les salles de la peinture.



LE LOUVRE VU DU QUAI



NICOLAS POUSSIN. *Orphée.*

L'ÉCOLE FRANÇAISE

I

LES PRIMITIFS FRANÇAIS. — L'ÉCOLE DE BOURGOGNE. — L'ÉCOLE DE PROVENCE. — JEAN FOUQUET. — JEAN PERRÉAL. — LES CLOUET. — JEAN COUSIN. — DÉCADENCE.

JE n'ai guère à expliquer pourquoi je commence cette revue de la peinture au Louvre par l'École française et pourquoi je lui donne la plus grande place. L'occasion de cette étude ne se représentera pas en parcourant les autres musées d'Europe, où la peinture française est peu représentée, sauf en Allemagne et en Russie pour la période du XVIIIe siècle. De même, tout en rendant aux artistes étrangers l'hommage que veulent leurs chefs-d'œuvre abrités au Louvre, je me réserve de les retrouver plus à loisir chez eux. Nous

pouvons donc nous renseigner sur nous-mêmes, prendre conscience de notre histoire nationale.

Tout d'abord, il importe d'indiquer les origines de la peinture française. Ces origines, il faut les chercher dans les arts d'ornementation et les arts du mobilier, aux verrières, aux murailles, aux coffres, aux objets enluminés. Puis, aux miniatures des manuscrits. Plus tard, l'évolution se fait à la suite des voyages d'artistes français en Italie, et par la venue d'artistes flamands en France. Mais il faut bien constater qu'on ne trouve pas au musée du Louvre de nombreuses traces des manifestations de la peinture française au moyen âge. Il n'y a pas, comme point de départ, de date antérieure au XIVe siècle.

Il existe, dans l'une des salles du Louvre, parmi les dessins, une œuvre exécutée sur soie blanche qui a droit ici à la première mention, en raison du témoignage de date qu'elle apporte : les portraits de Charles V (1337-1380) et de Jeanne de Bourbon constituent avec précision un acte de naissance. L'œuvre suivante, *La Dernière Communion et le Martyre de saint Denis l'Aréopagite, premier évêque de Paris*, attribuée à Jean Malouel et Henri Bellechose, est une sorte de miniature agrandie, aux proportions mal observées, mais où apparaissent un souci touchant des détails et un soin particulier dans le dessin des figures. L'horreur domine. Il y a du sang partout. Il coule des plaies du Christ, du front, des mains, du flanc, des pieds, en cascade, en torrent. C'est une page appliquée, où certaine vérité d'observation se fait péniblement jour à travers la sécheresse byzantine. *Le Christ mort soutenu par le Père éternel et la Vierge* est une peinture également attribuée à Jean Malouel. Ici encore, le sang gicle et se répand sur le corps du crucifié que soutient le Père éternel drapé dans un manteau bleu.

On trouvera la même ignorance et le même désir de vérité dans le *Saint Georges terrassant le Dragon*, la *Mise au Tombeau*, et un



RANÇOIS CLOUET. ELISABETH D' AUTRICHE.


JEAN FOUQUET. *Juvenal des Ursins.*

autre *Christ mort.* Mais c'est le désir de vérité qu'il faut retenir. Il ne s'agit pas, avec ces œuvres, d'exemples à donner, de formules à imiter. Les artistes d'aujourd'hui qui recommencent ces tentatives se condamnent eux-mêmes au dessèchement sur place. Si, au contraire, on voit dans ces œuvres du XIVe siècle ce qui s'y trouve réellement, c'est-à-dire la recherche inquiète, la volonté opiniâtre, l'effort vers la nature, alors, on aime la gaucherie, l'incomplet de ces œuvres, on admire ces artistes qui ont créé l'art, qui ont pressenti confusément les chefs-d'œuvre futurs et aidé à leur éclosion.

Quittez les peintures qui viennent d'être indiquées, cherchez le petit tableau de la *Vierge avec l'Enfant* qui appartient au XVe siècle, et vous apercevrez tout de suite qu'une victoire certaine a été remportée sur la nature. Cette fois, la vérité éclate. C'est ici une mère et c'est un enfant. La mère se penche. La main saisit le sein, le sort du corsage comme un fruit douillet, un fruit précieux, l'offre en le pressant aux lèvres gloutonnes de l'enfant qui s'agite, qui désire, qui sourit. La mère est vêtue de bleu,


JEAN FOUQUET. *Charles VII.*

de rouge et d'or, mais l'enluminure est devenue de la couleur, de même que la raideur des formes religieuses s'est changée en un dessin souple.

Le *Christ descendu de la Croix* appartient, selon toute probabilité, à la même époque. C'est un tableau très intéressant. Il peut bien avoir été exécuté par un artiste français, élève des Flamands. La scène se passe à Paris. Le calvaire est dressé en avant d'un paysage où s'élèvent le Louvre de Philippe-Auguste, l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, et tout au fond, la butte Montmartre. C'est l'abbé Guillaume, prieur de Saint-Germain, mort en 1418, qui soutient le corps du Christ. Il y a d'autres personnages : la Vierge qui pleure en détournant la tête, saint Jean timide et navré, Joseph d'Arimathie vêtu avec le luxe de l'Orient, Madeleine un peu sèche et indifférente, une autre femme encore. Le groupement est savant, les formes sont souples, et l'ensemble de l'œuvre, paysage et gens, est éclairé d'une lumière pure et vraie, qui est bien la lumière du dehors.



PEINTRE INCONNU. *Portrait de femme.*

Les artistes vont maintenant, de plus en plus, faire figure d'historiens, et cela par le fait de leur situation sociale, de leur subordination à la personne du roi ou de quelque seigneur. Avec un soin rigoureux, une prudence infinie, ils font le portrait de leurs maîtres. Mais quels beaux documents, souvent nuancés, parfois terribles, ils



Nicolas Poussin. Les Bergers d'Arcadie

vont nous léguer. Faites l'enquête du vrai à la faveur des visages qu'ils ont peints, attardez-vous à scruter ces fronts, ces yeux, ces mâchoires, ces bouches serrées ou béantes, vous apprendrez autant d'histoire que dans les livres.

Voici, de l'école de Bourgogne, au début du XVe siècle, un Jean sans Peur sanguin et sournois, puis son fils Philippe le Bon, protecteur des lettres et des arts, fondateur de la Toison d'or, le visage de la même construction que celui de son père, mais épanoui, civilisé. De l'école bourguignonne, si nous passons à l'école provençale, voici une œuvre attribuée à Nicolas Froment, d'Avignon, le dyptique de René d'Anjou et de Jeanne de Laval. La peinture est voulue, attentive, faite et refaite, et délicieuse de vérité. Le bon roi René, vieilli, fatigué de ses luttes, en partie débarrassé de ses fiefs, vit enfin au chaud dans sa robe de fourrure, la tête enfouie dans un bonnet de velours noir, le profil empâté, mais l'expression fine, vaillante et résignée. Sa femme, en costume de modeste bourgeoise, est plus triste, maladive et douce.



JEAN CLOUET. *François Ier.*

Les *Portraits de Jean Juvénal des Ursins, de sa femme et de leurs onze enfants*, qui proviennent d'une chapelle de Notre-Dame de Paris, valent pour la documentation des costumes et des inscriptions, mais si le mélange des couleurs et des ors est harmonieux, le dessin est pauvre et toutes les figures ont la même physionomie exécutée indifféremment. Heureusement, un grand artiste, Jean Fouquet, a fait, lui aussi, le *Portrait de Juvénal des Ursins*, et c'est un chef-d'œuvre.

Jean Fouquet est une des gloires de l'École française. Il est né à Tours vers 1415, passa une partie de sa vie en Italie, revint en France pourvu d'un magnifique talent et riche de renommée. La force italienne se fait jour, en effet, dans son œuvre, apparentée à celle des primitifs toscans. Toutefois, une volonté individuelle, une observation directe se révèlent dans les tableaux et les miniatures qui ont été retrouvés. Quarante de ces miniatures, qui illustraient le livre d'heures d'Étienne Chevalier, sont à Chantilly. Le Louvre possède, avec le *Juvénal*, un portrait de *Charles VII*, non moins admirable. Tous deux sont des êtres vivants, particuliers, caractéristiques. Juvénal est puissant, ferme, affirme son caractère de bourgeois, de légiste, d'homme d'épée. Il est vêtu d'une robe rouge sombre à col de fourrure, à vastes manches rembourrées. Charles VI n'a pas l'ampleur de son chancelier, c'est un pauvre homme aux cheveux rares,



JEAN CLOUET — *François Ier.*



LENAIN. PROCESSION DANS UNE ÉGLISE.

aux yeux tristes, au grand nez, à la bouche molle. Aucune pensée, aucune volonté. Jean Fouquet est un grand historien. Je ne veux pas le quitter sans dire que le Louvre possède de lui deux merveilleuses miniatures : une *Sainte Geneviève* et un *Saint Martin*, claires de lumière, fermes de modelé.

Nous revenons aux salles de peinture pour y admirer un *Portrait de femme* d'un peintre inconnu. Le vêtement est du temps de Louis XII et place le tableau vers la fin du XVe siècle. La femme est très attendrissante et très mystérieuse, en son luxe de costume, sous ses bijoux, avec le semis de pensées et de myosotis du fond, les initiales peintes parmi les fleurs, la banderole sur laquelle on lit : « *De quoilque non vede, yo my recorde* » (Je me souviens de ceux que je ne vois pas). Le visage est d'une amoureuse triste, avec son front haut, ses yeux à fleur de tête, son grand nez, la moue de sa bouche, son menton fuyant. Et tout cela est vivant, expressif au possible.



FRANÇOIS CLOUET. *Charles IX.*

Le XVe siècle se clôt au Louvre par la *Vierge entre deux donateurs*, de Jean Perréal, surnommé Jean de Paris, peintre de Charles VIII et de Louis XII, valet de chambre royal, architecte, organisateur de fêtes, metteur en scène de cortèges. Sa peinture est habile, nette et froide.

Avec le XVIe siècle, une famille d'artistes surgit, celle des Clouet, et, avec les Clouet, une forte école de peinture française

Jean Clouet, peintre de François Ier, né en Flandre, marié à Tours, fonda cette famille et cette école. On lui attribue avec toute raison le François Ier en justaucorps de satin blanc orné de velours

noir et d'entrelacs d'or. C'est en effet le roi à vingt-cinq ou trente ans, vers l'époque de 1518 où débuta Jean Clouet, et c'est une effigie d'une rare puissance de pénétration, toute en violence naturelle, en sensualité rusée et avide. Allez voir ensuite le François I[er] de 50 ans, non plus des Clouet, mais probablement de quelque artiste italien, et vous mesurerez l'écart entre la jeunesse et la vieillesse du satyre. On ne le retrouve avec sa beauté bellâtre que dans la belle miniature, de Jean Clouet aussi, on peut le croire, où le roi est représenté à cheval.

François Clouet, fils de Jean, est peut-être l'auteur du *Portrait de Henri II*, peut-être aussi ce portrait n'est-il qu'une copie, mais s'il n'est pas sans mérites, il est inférieur aux chefs-d'œuvre tels que le *Portrait d'Élisabeth d'Autriche,* reine de France, femme de Charles IX, et le *Portrait de Charles IX*. C'est la précision et c'est la légèreté, c'est l'harmonie des chairs, des costumes et des fonds, et c'est la science profonde de l'expression, Charles IX maladif, inquiet, Élisabeth calme, prudente, délicieuse de nuances sous les riches étoffes, les dentelles, les pierres et les perles.

Et c'est maintenant toute une série de fins portraits, de signalements historiques parmi lesquels il est difficile de distinguer la part des Clouet et de leurs élèves. François de Guise, Coligny, François d'Alençon. Charles de Cossé-Brissac, Jacques Bertaut, Louis de Saint-Gelais, Guillaume de Montmorency, Jean d'Albon, Jean de Bourbon-Vendôme, Louise de Rieux, Diane d'Angoulême, Charles Savigny, et d'autres qui sont des copies d'œuvres originales, représentent cette savante école de peintres, si fins, si mesurés, et qui savent si bien marquer les nuances de l'instinct et de la pensée sur toutes ces faces d'ambitieux, de politiques, de sensuels, de violents, de rusés, qui sont les acteurs passionnés des drames du XVI[e] siècle.

Il est encore d'autres tableaux documentaires de la même époque : le *Bal à la cour de Henri III*, et un petit et un grand portraits de Henri III, où le personnage a son caractère effaré et cruel

Hélas! dès le XVIe siècle, l'imitation sévit, celle des artistes italiens venus à Fontainebleau. J'aime pourtant la *Diane* blonde, blanche, élancée, et la femme de la *Continence de Scipion*. Mais les œuvres d'Ambroise Dubois, peintre anversois favori de Henri IV, la *Chariclée*, la *Clorinde*, qui ne devraient pas figurer dans le classement de l'École française; mais la *Didon* de Martin Fréminet, sont les annonces d'une triste peinture conventionnelle. Mieux vaut clore le XVIe siècle sur la maquette du *Jugement dernier*, de Jean Cousin, verrier, décorateur, sculpteur, architecte, miniaturiste, peintre, écrivain, figure encyclopédique de la Renaissance française.

II

LE XVIIe SIÈCLE. — L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU. — MARTIN FRÉMINET. — SIMON VOUET. — LE VALENTIN. — NICOLAS POUSSIN. — CLAUDE LORRAIN. — PIERRE MIGNARD. — EUSTACHE LESUEUR. — CHARLES LE BRUN. — LARGILLIÈRE. — RIGAUD. — DESPORTES. — ANTOINE COYPEL. — JEAN JOUVENET. — LES LENAIN.

AVEC le XVIIe siècle, nous allons suivre le développement de la peinture administrative, mais nous allons aussi rencontrer un haut artiste comme le Poussin, adjoignant son rêve à la nature, un grand paysagiste de la lumière comme Claude Lorrain, des artistes tenaces, de la bonne lignée française, comme les Lenain.

Ceux-ci obéissent à leur inspiration. Les autres font leur art d'après le goût régnant, la nécessité de la décoration, les conseils et les injonctions de la bureaucratie.

Cette bureaucratie naît à Fontainebleau. Au Primatice, au Rosso, à Nicolo del Abbate, ont succédé Toussaint Dubreuil et Martin Fréminet, qui sont des artistes moindres. Désormais, l'École est fondée.

Cherchez ses productions au Louvre, vous apercevrez immédiatement le devoir appris, le faux sérieux, l'indifférence. Toute cette période de l'histoire de la peinture française abonde en mouvements compassés, en arrangements pesants, en expressions fades et vulgaires.



NICOLAS POUSSIN. *Écho et Narcisse.*

Toussaint Dubreuil n'est pas représenté au Louvre. Mais voici Martin Fréminet (1567-1619), retour d'Italie, successeur de Dubreuil à Fontainebleau en 1603. Notre musée possède de lui : *Mercure ordonne à Énée d'abandonner Didon*, ce que Fréminet traduit par une représentation d'Énée assis auprès du lit de Didon, à laquelle un Amour attache son cothurne. Il a été dit que la particularité de Fréminet était sa manière de peindre morceau par morceau sans ébau-



ATTEAU.

GILLES.

cher ni même dessiner l'ensemble. On peut le croire en regardant cette composition redondante, sans harmonie et sans grâce.

C'était la décadence italienne que nous apportaient le Primatice et son groupe, mais une décadence fine et brillante, qui avait encore le sens des splendeurs de la veille. Un artiste comme Fréminet nous inoculait cette même décadence, mais dénuée du charme de la race et de la tradition, De même, le peintre qui vient après lui, Simon Vouet (1590-1649), fait un mélange de Titien, de Véronèse, avec Caravage, Valentin, les Carrache. Le Louvre abonde en œuvres de Vouet. Les tableaux religieux sont agencés à la façon de scènes théâtrales. La *Richesse* est une allégorie froide et encombrée. Le portrait de Louis XIII a un intérêt documentaire. Ce Vouet est habile, facile, abondant, mais il ne nous laisse aucune image ressentie de la vie. C'est bien la peine d'avoir voyagé, d'avoir vu l'Angleterre, Constantinople, l'Italie, d'être revenu à Paris pour être nommé peintre du roi après avoir été élu au principat de l'Académie de Saint-Luc, à Rome. Tout cela se résout par une certaine adresse de composition décorative prise à Véronèse, mais aussi par une mollesse de dessin et une vulgarité de coloris qui sont bien à Simon Vouet. On ne saurait tout avoir.



NICOLAS POUSSIN — *L'Assomption de la Vierge.*

Comblé d'honneurs, logé au Louvre, bénéficiaire de pensions qui se cumulaient, l'artiste accepta toutes les commandes : cartons de tapisseries, plafonds, fresques, tableaux d'église, etc. Au total, il n'a pas laissé une œuvre.

Pour continuer chronologiquement, il faut, le Louvre ne possédant aucune des rares peintures de Jacques Callot, arriver à Jean de Boullongne, dit le Valentin, encore un artiste français qui s'est fait en Italie une personnalité imprécise. Il était né le 8 juin 1601, à Coulommiers, dans cette Brie où devaient naître aussi les Lenain. Malheureusement, il vit l'Italie sans savoir s'assimiler le grand art italien, s'en tint au Caravage, malgré qu'il vécut à Rome dans le groupe des artistes français que dominaient le Poussin et Claude Lorrain. Il exécuta des tableaux religieux, mais il était surtout le peintre des cabarets et des lieux suspects de la Rome des papes, se mêlant à ses modèles, vivant de leur désordonnée et libre vie, armé comme eux pour défendre au besoin son droit et sa volonté, sa part de jeu et d'amour. Ce sanguin, dont on voit le portrait à Coulommiers, vécut à Rome à corps perdu, quittant sans cesse le travail pour la rue qui le prenait par toutes ses qualités d'observation et par tous ses instincts. S'il vécut de cette vie excessive et bouillonnante, il en mourut aussi. Une nuit, grisé de boisson, de paroles, de bruit, la tête et le corps en feu, il se plongea dans l'eau glacée d'une fontaine et mourut d'une pleurésie, le 7 août 1634, âgé de trente-trois ans.

Son œuvre est résumée au Louvre par sept toiles. Le *Denier de César* est sobrement conçu, fait de gravité simple et d'expression. L'*Innocence de Suzanne reconnue* est un drame bien composé : Suzanne, bonne paysanne simple et fraîche, croise pudiquement ses mains sur sa poitrine, honteuse d'avoir été même l'objet innocent de grossiers désirs. Valentin n'a pas agrandi son personnage jusqu'au type de la touchante et rougissante pudeur, il a peint simplement une femme douce et confuse, mais il a rendu une idée



touchante par l'adjonction des deux enfants : la femme outragée à la fois dans sa chasteté de femme et dans sa maternité. Des deux vieillards, l'un se défend, l'autre bégaye encore de désir. Le Daniel qui juge le débat est malheureusement quelconque. De même, le Salomon du *Jugement*, tableau qui a des parties superbes : le corps de l'enfant mort, les deux mères, deux vieillards, un soldat. Je préfère à ces compositions une toile comme le *Concert*, où tout chante, où tout concourt à une représentation de la musique vocale et instrumentale : les joueurs de violons, basse, hautbois, théorbe, les trois chanteurs, la femme qui tient l'épinette. Puis, encore un *Concert*, une *Diseuse de bonne Aventure*, un *Cabaret*. Là où il a cherché le style, dans la peinture religieuse et historique, Valentin a été faux et banal. C'est dans la réalité seule, où il ne le cherchait pas, qu'il l'a rencontré.



NICOLAS POUSSIN. *Allégorie du Temps et de la Vérité.*

Le génie de Nicolas Poussin domine le XVIIe siècle. Ce grand artiste, né aux Andelys en 1594, eut pour maître le peintre Quentin Varin, qui discerna en lui le don du dessinateur et du peintre et décida sa vocation. A dix-huit ans, Nicolas Poussin abandonne sa famille, son pays, part pour Paris, la bourse à peu près vide et dépourvu de recommandations. Chemin faisant, il vit de son art

comme d'un métier, exécute quelques travaux qui lui procurent les ressources nécessaires. A Paris, il étudie chez le flamand Ferdinand Elle, chez le lorrain l'Allemand. Il voit des dessins de Raphaël, des gravures de Jules Romain. Il fait un séjour en Poitou, part pour Rome en 1624.



NICOLAS POUSSIN. *L'Enlèvement des Sabines.*

Là, il se fait l'éducation la plus savante, étudiant les Antiques, l'architecture, la sculpture, la perspective, l'anatomie, nourrissant son esprit des chefs-d'œuvre de la littérature. Malade, il est recueilli et soigné par le français Jacques Dughet, dont il épouse la fille en 1629. Il a des amis français et italiens, Claude Lorrain, Valentin, Jacques Stella, le maréchal de Créqui, Salvator Rosa, le cardinal Barberini, le commandeur Cassiano del Pozzo. Il a des commandes,



HARDIN. LE BENEDICITE

est devenu romain, vit heureux sur le Monte-Pincio, tout à son existence de peinture, de lecture, de conversations. Aussi, lorsque le surintendant des bâtiments du roi, M. de Noyers, le prie, au nom de Louis XIII, de venir à Paris, il hésite, il reste un an avant de se décider.

Enfin, il vient, il est présenté au roi, il reçoit en 1641 le brevet de premier peintre ordinaire, il a la direction de tous les travaux de peinture et d'ornementation des édifices royaux, trois mille francs de pension et un logis aux Tuileries. Mais il avait à lutter contre l'envieux et intrigant Vouet, il n'était pas heureux, il regrettait sa solitude et sa liberté. Aussi, dès 1642, il obtient un congé, repart pour Rome et résiste désormais aux sollicitations qui lui viennent de rentrer en France. Le temps passe, Richelieu, Louis XIII, M. de Noyers meurent. Nicolas Poussin prend la ferme résolution de ne plus quitter Rome, et il la tient. Il meurt dans la patrie d'art qu'il s'était faite, à l'âge de soixante-douze ans, le 19 novembre 1665.

Le Louvre contient trente-neuf tableaux de Nicolas Poussin. Sa première manière est représentée par un exemple dramatique tel que les *Philistins frappés de la peste*, par des jeux de couleurs nuancés, délicats, justes, tels que le *Triomphe de Flore*, *Écho et Narcisse*, la *Bacchanale*. Puis, la gravité, la force de la composition apparaissent grandies avec le plafond exécuté en 1641, au moment du voyage à Paris, pour le cardinal de Richelieu. le *Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, avec des pages comme celles de *Saint Jean baptisant le peuple sur les bords du Jourdain*, *Jésus-Christ instituant le sacrement de l'Eucharistie*. Le talent créateur, la puissance d'harmonie sont encore en croissance avec les œuvres de 1648 à 1653 : les *Bergers d'Arcadie*. *Diogène jetant son écuelle*, *Éliézer et Rebecca*, *Moïse sauvé des eaux*, le *Ravissement de saint Paul*, le *Jugement de Salomon*, l'*Assomption de la Vierge*, les *Aveugles de Jéricho*, la *Femme adultère*, l'*Adoration des Mages*,

l'*Enlèvement des Sabines*. Et l'on ne saurait voir des signes de déclin du Poussin dans les œuvres de sa vieillesse, alors qu'il terminait à soixante-dix ans les quatre admirables Saisons : le *Printemps ou le Paradis terrestre;* l'*Été ou Ruth et Booz;* l'*Automne ou la Grappe de la Terre promise;* l'*Hiver ou le Déluge;* alors qu'il laissait inachevé, l'année de sa mort, *Apollon amoureux de Daphné*, merveille de richesse sombre et fine, où transparaît le souvenir des peintures colorées d'autrefois.



Nicolas Poussin. *Ravissement de saint Paul.*

On peut ne pas pénétrer tout de suite cet art abondant et ordonné de Nicolas Poussin. Mais tout de suite on connaît sa sûreté, sa magnificence paisible. On peut hésiter devant la tonalité générale, la couleur sourde, les tons neutres, les arrangements des paysages, le décor des architectures, les groupements des personnages qui font songer à des statues, à des bas-reliefs ou à des figurations de théâtre. La vie de la nature ne nous apparaît pas ici dans toute sa liberté. Mais l'on songe à l'éducation que s'était donnée l'artiste, à l'effort qu'il lui fallut faire pour rejoindre la beauté de la Renaissance italienne et de l'An-

tiquité retrouvée. Cet effort devait se manifester par cette œuvre attentive, voulue, où l'étude des choses se combine avec la science acquise. Honnêtement, logiquement, le Poussin devait concevoir ainsi la forme de son art à la fois païen et chrétien, classique et naturiste.



CLAUDE LORRAIN. *Le débarquement de Cléopâtre à Tarse.*

Ceci admis, il n'y a plus qu'à admirer l'exécution souple, hardie, complexe. Un tableau du Poussin est un tout, un ensemble unifié par la lumière. L'analyse des aspects est poussée aussi loin que possible, exprime la physionomie particulière des terrains, des verdures, des constructions, des ciels, des êtres, et tous les détails sont subordonnés les uns aux autres. C'est l'équilibre parfait des formes, l'harmonie juste des colorations, la répartition exacte des valeurs.

C'est aussi la force et la finesse de l'expression. Sans cesse, la vie est surprise dans sa vérité, par un jeu de physionomie, par une attitude, par un geste. L'accord est délicieux entre le paysage de bois touffus, de rivières sinueuses, d'espaces lumineux, et les figures humaines qui ajoutent leur animation à la vie sourde de la nature. La noblesse, la gravité, le beau sérieux émanent des scènes historiques où le Poussin représente les âges, les destins, les conceptions de l'humanité. Toutefois, ces scènes ne vont pas sans réalité et sans familiarité. C'est en partant de la chose vue que ce grand artiste arrive au spectacle imaginé, qu'il rend possible et vraisemblable par l'accumulation des détails vrais. Rien de plus amusant, on peut écrire le mot, que les tableaux du Poussin pris de ce point de vue. Délectez-vous de la villa et du jardin du *Diogène;* du froid décor de tragédie de la *Mort de Saphire;* des délicieuses et vraies créatures : la femme étendue de la *Bacchanale*, la nymphe *Écho ;* de l'atmosphère du *Déluge ;* des moissonneurs et des chevaux de *Ruth et Booz ;* du noble parc chargé de feuillage dont il a fait le *Paradis terrestre*... Délectez-vous d'ailleurs de tout ce qui se passe dans les quatre tableaux des *Saisons*, dans le *Moïse*, la *Rebecca*, l'*Orphée*, l'*Apollon amoureux de Daphné*, et tant d'autres.



CLAUDE LORRAIN. *Port de mer.*

Le caractère chez l'homme fut à la hauteur du talent. Le Poussin, à une époque où l'artiste aspirait à devenir un fonctionnaire, resta farouchement indépendant, et mourut presque pauvre, laissant seulement dix mille écus à sa famille. Au Salon Carré, son portrait par



HARDIN. LA POURVOYEUSE

lui-même dit merveilleusement sa grave intelligence, sa bonté, sa fierté sérieuse.

Claude Gellée, dit le Lorrain, occupe une belle place au Louvre auprès de Nicolas Poussin. Né en 1600, à Chamagne, village voisin de la forêt de Charmes, sur les bords de la Moselle : orphelin à douze ans, recueilli par son frère ; s'en allant à Rome avec un marchand de dentelles ; étudiant la décoration à Naples chez Godfried Walls, peintre de Cologne, puis à Rome chez Agostino Tassi, où il est à peu près un domestique ; revenant en Lorraine, à Nancy, en passant par Lorette, Venise, le Tyrol et la Bavière, il forme, à travers toutes ses misères et ses pérégrinations, un talent délicieux de simplicité, de candeur, de clarté. Lorsque, après son séjour à Nancy, il retourne en Italie par Lyon, Marseille, Civita-Vecchia, qu'il arrive en 1627 à Rome où il se lie avec le Poussin, il évoque tous ses souvenirs des villes qu'il a vues, des palais bâtis sur les rivages, des ports ouverts sur la splendeur de la mer.



PIERRE MIGNARD. *La Vierge à la grappe.*

Il revoit les aubes merveilleuses, si pures et si tendres, les midis

éclatants, les couchants apaisés, et il ose peindre le soleil, il pose le rayon d'or sur toutes choses, illumine les feuillages, les êtres humains, les animaux, les palais, les colonnades, les vaisseaux, les barques, les flots, les nuages, donne à tout l'univers qu'il perçoit la palpitation de la lumière.



LARGILLIÈRE *Largillière, sa femme et sa fille.*

Les dix sept toiles de Claude Gellée qui sont au Louvre résument les aspects principaux de son œuvre. On voit comment il conçoit le décor des architectures, le va-et-vient des personnages, souvent peints par d'autres, mais retouchés par lui, remis dans l'ensemble lumineux avec leur valeur propre. Ainsi, le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, la reine suivie de ses femmes, s'avançant vers Antoine, pendant que la mer étincelle, que les hauts vaisseaux dressent leurs



F. BOUCHER. DIANE SORTANT DU BAIN.

riches architectures. Ainsi, la *Vue d'un port de mer*, dont l'effet de soleil est voilé par la brume, paysage de mer vaste, aéré, doré et argenté, où le souffle du large vient à travers le léger brouillard. La *Vue d'un port au soleil levant*, un *Port de mer au soleil couchant*, *Ulysse remet Chryséis à son père*, *Un Port de mer*, *Entrée d'un port*, *Vue de la mer*, appartiennent au même ordre de conceptions.

Claude ne s'en est pas tenu à ces sujets habituels, et le Louvre nous donne à voir une *Vue du Campo Vaccino*, fine et grandiose à la fois, où règne la mélancolie de la ruine romaine; une *Fête villageoise*, douce, naïve et charmante ; deux *Paysages*, avec des animaux ; un *Gué*, malheureusement réparé au commencement du siècle dernier, et qui semble délicieux sous le maladroit replâtrage.



HYACINTHE RIGAUD. *Philippe V, roi d'Espagne.*

Pour apprécier toute l'originalité du talent ingénu et ardent de Claude, il faut connaître, comme pour le Poussin, son œuvre de dessinateur qui est considérable, et qui le montre un travailleur infatigable devant la nature. Ces dessins préparatoires de ses œuvres ont une intéressante contre-partie. C'est la suite de dessins faits

d'après ses œuvres achevées, avec l'historique des tableaux, pour éviter les plagiats. L'artiste nommait cette réunion le *Livre de vérité :* elle fait partie de la collection du duc de Devonshire.

Claude Lorrain, comme Poussin, mourut à Rome. Il avait quatre-vingt-deux ans.



HYACINTHE RIGAUD. *Bossuet.*

Jacques Stella, qui fut aussi de l'entourage du Poussin, mais qui finit sa carrière à Paris, logé au Louvre, pourvu d'une pension de mille livres, n'a qu'un talent d'imitation de son maître. Il est représenté au Louvre par deux tableaux : *Jésus-Christ recevant la Vierge dans le Ciel*, et *Minerve venant visiter les Muses*. C'est appliqué et monotone.

D'autres artistes de la même époque peuvent être seulement énumérés ici : Lubin Baugin, que l'on avait surnommé le Petit Guide ; Jacques Blanchard, dit le Titien français; Ferdinand fils, portraitiste; Laurent de la Hyre, qui fut l'un des douze fondateurs de l'Académie royale; Jean Mosnier; François Perrier; les deux Patel, le père et le fils, le père plus fin, plus habile que le fils; Étienne Villequin; Sébastien Bourdon, autre fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture; Santerre, appliqué et froid, dont le Louvre possède l'élégante et fade *Suzanne au bain;* Pierre Mignard, qui fut un adroit portraitiste, comme le prouvent les portraits du Grand



GREUZE. L'ACCORDÉE DE VILLAGE.

Dauphin, de sa femme et de ses enfants, de Françoise d'Aubigné, et son propre portrait, et qui fut aussi un imitateur aimable et doucereux des Italiens, comme l'atteste la *Vierge à la grappe.*

Il faut s'arrêter davantage devant Eustache Lesueur (1617-1655), d'abord pour la quantité de toiles qu'il a au Louvre, — il n'y en a pas moins de cinquante-une, — puis, pour le charme discret, effacé, honnête. de cet art timide, qui laisse deviner un esprit délicat et sensible. Eustache Lesueur est mort jeune, a beaucoup travaillé, n'a quitté Paris que pour un voyage à Lyon, mais a connu et étudié l'art des maîtres italiens et du Poussin. Six des tableaux du Louvre décoraient le cabinet de l'Amour, à l'hôtel Lambert. Également de l'hôtel Lambert proviennent deux plafonds : *Phaéton demande à Apollon la conduite du char du soleil; Ganymède enlevé par Jupiter;* et la série des Muses : *Clio, Euterpe et Thalie; Melpomène, Erato et Polymnie; Uranie; Terpsichore; Calliope.* Cette mythologie, à laquelle Théophile Gautier trouvait, non sans raison, le charme racinien, s'accompagne au Louvre de la célèbre série des *Principaux traits de la vie de saint Bruno*, vingt-deux tableaux où se voit le mieux le caractère méditatif de l'art de Lesueur en une peinture volontairement retenue, effacée, sans accent, à laquelle on finit par trouver une originalité faite de doux maintien, d'expression calme, de dessin tranquille, de couleurs limpides, de gris transparents, de bleus célestes.

Charles Le Brun (1619-1690), est en contraste absolu, non seulement avec Lesueur, mais avec Poussin, Claude Lorrain, qui vécurent en Italie, et c'est lui, Le Brun, peintre, graveur, architecte, décorateur, qui représente tout l'apparat et tout le fracas de la décadence italienne, par ses compositions religieuses, ses batailles, traitées avec abondance, et qui laissent, les unes et les autres, une sensation de fougue adroite, d'indifférence pompeuse, d'art à grand spectacle situé hors de la vie. On sait quelle fut sa toute-puissance. Fondateur

de l'Académie royale en 1648, directeur des Arts sous Louis XIV, promoteur de l'École française à Rome, il a enrégimenté les talents, créé l'art officiel. En 1662, il est nommé « premier peintre », avec des appointements de 12,000 livres, des titres de noblesse et la faculté « d'acheter tous les ouvrages de peinture et de sculpture qu'il jugerait dignes d'enrichir la collection royale ». C'était faire de lui le maître absolu des arts en France. Son autorité lui servit, tout naturellement, à créer l'uniformité.

Le Louvre possède vingt-une toiles de Le Brun. Les unes, des toiles religieuses, imitent le Poussin, qui fut son maître à Rome. Il est surtout lui-même, fastueux et redondant, avec les immenses scènes de l'histoire d'Alexandre le Grand : le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Arbelles*, la *Tente de Darius*, *Alexandre et Porus*, *Entrée d'Alexandre dans Babylone*. Il faut ajouter, pour être équitable, que Le Brun doit être vu dans son milieu, à Versailles, où il révèle l'imagination décorative qui était en lui, sa personnalité agissante, sa force organisatrice.

Malgré que Le Brun ait englobé toutes les forces de l'École française en établissant son régime de terreur, il ne faut pas omettre Jacques Courtois, dit le Bourguignon, dont les batailles sont animées d'un pittoresque à la Salvator Rosa. De même, son élève Parrocel. Des portraitistes ont une science sobre, comme Claude Lefèvre, auteur des *Portraits d'un maître et de son élève ;* un goût d'apparat et de couleur, comme Largillière : *Portrait de Charles Le Brun* et *Portraits de Largillière, de sa femme et de sa fille ;* une finesse d'intelligence, une nervosité de forme, comme Hyacinthe Rigaud : *Portrait de Louis XIV*, de *Bossuet*, de *Philippe V*, de *Mansart*, de *Marie Serre*, mère de Rigaud. C'est grâce à ces peintres de portraits que l'esprit français, exprimé par les Clouet, persiste, et va s'épanouir chez les peintres du XVIIIe siècle.

Mais l'inventaire du XVIIe siècle ne serait pas terminé si l'on passait

sous silence les fleurs et les objets précieux de Monnoyer, la meute vivante de François Desportes, le goût oriental d'Antoine Coypel, son *Esther* bariolée comme un châle de l'Inde, et, parmi les compositions trop souvent molles et vides de Jean Jouvenet, sa belle *Descente de Croix*.

Est-ce la fin? Non, j'ai gardé pour la conclusion ces curieux artistes provinciaux, les frères Lenain, qui résistent au courant du siècle, à l'influence italienne comme au despotisme de Le Brun. Ils sont trois qui gardent ainsi leur indépendance, qui restent des peintres locaux, et qui se trouvent avoir fait de l'Histoire, et de la meilleure, en reproduisant les gens qu'ils voyaient auprès d'eux et les scènes de tous les jours auxquelles ils assistaient.



LENAIN. *La Forge.*

Lorsque fut dressé, sous le second Empire, le premier catalogue raisonné du musée du Louvre, les détails biographiques sur les Lenain faisaient presque complètement défaut. On savait qu'ils reçurent les premiers éléments de leur art à Laon, chez un peintre étranger, et qu'ils vinrent à Paris pour se perfectionner dans la pratique de la peinture; que l'aîné, Antoine, excellait dans la miniature, et fut reçu peintre le 16 mars 1629; que Louis faisait des portraits en buste; que Mathieu avait été nommé peintre de la ville de Laon; et que tous trois firent partie de l'Académie royale dès sa



WATTEAU. *L'Indifférent.*

fondation en 1648. Un livre de Champfleury, publié en 1865, fit connaître qu'Antoine Lenain était né à Laon en mai 1588, Louis en mai 1593, et Mathieu en avril 1607. Les deux premiers sont morts à Paris en mai 1648, et le dernier le 20 avril 167. Ces dates seraient précieuses pour établir la part de chacun des frères dans l'œuvre commune, si l'on connaissait l'histoire de leurs tableaux. Il n'en est rien. C'est le mystère complet.

Le certain, c'est que les dix tableaux des Lenain qui figurent au Louvre valent d'être admirés pour leur caractère particulier de réalisme, affirmé en face de la pompe et de la fadeur de l'école officielle. On voit bien qu'il y a une parenté avec l'art populaire de la Flandre et de la Hollande, mais l'œuvre des Lenain, de la même époque, n'en est pas moins très inattendue et très surprenante, surgissant en plein XVIIe siècle, entre Simon Vouet et Charles Le Brun. Le *Repas des paysans*, par sa gravité simple, sa couleur grise et brune, son expression résignée, prend l'importance d'un témoignage historique. Le *Maréchal dans sa forge*, le *Retour de la fenaison*, le *Repas villageois*, les *Portraits dans un intérieur*, annoncent la peinture de notre temps, attentive à la poésie des humbles conditions. La *Procession dans une église* est une image née de la même observation directe de l'existence, mais d'une exécution plus achevée et plus précieuse, avec ses costumes en dentelles et en broderies, en pourpre et en or, et le curieux caractère des visages



EUZE. LA CRUCHE CASSÉE

III

LE XVIIIe SIÈCLE. — WATTEAU. — SON INFLUENCE. — CHARDIN.

L'ARTISTE qui incarne en son œuvre le XVIIIe siècle, qui a fait, on peut le dire, le caractère du XVIIIe siècle, celui qui a exercé son influence sur tous les peintres et dessinateurs de son temps, c'est Watteau.

Antoine Watteau vient de Valenciennes à Paris, où il travaille çà et là, pauvre, souffreteux, incertain. Il a entrevu des œuvres de Rubens et de Van Dyck, il ne se satisfait pas des compositions fades et solennelles des peintres en vogue. Sa bonne rencontre est celle de Claude Gillot, dessinateur de costumes, épris de la Comédie italienne. Puis, il est décorateur chez Audran, conservateur du Luxembourg. C'est là qu'il vit dans l'intimité de Rubens, qu'il apprend sa peinture, qu'il devient, selon le mot juste de Paul Mantz, son élève posthume. Il est reçu à l'Académie en 1712. Il meurt en 1721, à trente-sept ans, après une existence maladive et chagrine.



WATTEAU. *La Finette.*

Sa grande œuvre, à l'état définitif, l'*Embarquement pour Cythère*, est en Allemagne. En Allemagne aussi, l'*Enseigne* peinte pour Gersaint. Watteau est tout de même présent, et bien présent au Louvre. Si le tableau de *Jupiter et Antiope* est d'un caractère incertain, d'une formule italienne, la chair y est déjà d'une jolie mollesse

lumineuse. Le *Jugement de Pâris* n'est qu'une esquisse, un frottis, la forme est à peine indiquée, mais l'harmonie est blonde et légère. L'*Escamoteur*, que les catalogues du Louvre continuent de donner à Watteau, a pourtant été convaincu d'appartenir à Mercier par Edmond de Goncourt, puis par Paul Mantz. Le *Faux Pas* a été mal réparé, montre les dessous du travail du peintre. Mais voici deux silhouettes délicieuses, l'*Indifférent* et la *Finette*, aux tons bleuâtres et roses, aux couleurs frissonnantes et phosphorescentes, comme glacées de lumière lunaire. Mais voici l'*Assemblée dans un parc*, tableau mal restauré aussi, et qui est un si beau résumé de la vision de Watteau, de sa féerie réelle, avec son paysage délicieux, son parc roussi et doré par l'automne, assombri par le crépuscule, son eau qui reflète le ciel bleu et vert, ses groupes de personnages qui respirent l'ivresse d'un beau soir d'amour.

Enfin, deux œuvres capitales : le *Gilles*, le portrait de quelque acteur de la Comédie italienne, tout habillé de blanc, la guitare à l'épaule, les bras ballants. Auprès de lui un âne dont l'œil doux et velouté est tout un poème de malice et de douceur. En bas, la troupe entrevue qui monte la côte pour rejoindre son camarade. La face de ce Gilles, c'est la face d'un acteur, et c'est toute la comédie, c'est le masque immobile et vivant sur lequel vont s'animer toutes les expressions humaines avec le rire et les pleurs. Pour le moment, c'est la gravité qui attend, c'est tout le sérieux de l'inoccupation et de la fixité. Watteau prouve là ce qu'il savait faire lorsqu'il s'appliquait, lorsqu'il voulait terminer une œuvre. C'est tout à fait sage, équilibré, de la plus belle tenue, mais il me semble, étant donné Watteau, que l'on sent ici chez le peintre comme chez son acteur, la volonté et l'affectation de l'art. Le peintre aussi garde son sérieux, nous dit qu'il est capable de sagesse et d'effort.

Allez le voir maintenant dans l'esquisse prestigieuse de l'*Embarquement pour Cythère*. Là, dans ce morceau qu'il fit pour etre agréé



Mme Vigée Le Brun. Portrait de Mme Le Brun et de sa fille

par l'Académie, il est lui-même, il s'abandonne à tout ce qui le charme et l'exalte, au vent qui passe, aux parfums qui flottent, aux mots murmurés, aux sourires entrevus. Sa fantaisie mène le cortège des pèlerins qui s'en vont vers la barque pavoisée, conduite par des amours, vers la mer éblouissante et brumeuse, vers l'île bienheureuse



WATTEAU. *Jupiter et Antiope.*

que l'on ne voit pas, que l'on devine, dans l'azur lointain des flots et la poussière d'or du soleil. C'est une fête du plaisir, une apothéose de la joie. Et pourtant, sans que l'on sache comment, par quel sortilège de peintre, quelle magie de rêveur, cette sensualité délicate est parée d'une sorte de spiritualité mélancolique. Autour de ces amoureux et de ces amoureuses de bal masqué, il y a une atmosphère de mélancolie, le parfum amer du regret déjà mêlé aux joies fugitives d'un jour.

Il faut un poète pour inspirer une émotion semblable au spectateur. Watteau est le premier poète de la peinture française, et jamais même le charme particulier qui s'exhale de son œuvre ne sera égalé. Avant lui, il y a eu des observateurs comme les Clouet, comme Fouquet, un philosophe comme le Poussin, un instinctif amoureux de la lumière comme Claude Lorrain, et ce sont des poètes aussi que ces grands artistes. Mais Watteau est un poète d'autre race, parce que, le premier, il révèle une vie exaltée, où il y a de la grâce et du désenchantement. Il ne se borne pas à comprendre, à raisonner, à raconter les spectacles qu'il a sous les yeux. Il s'ajoute à ces spectacles comme aucun ne l'avait fait avant lui, il nous communique le frémissement de sa sensibilité, sa joie et sa douleur de vivre.

Tout le siècle va l'imiter, mais ne pourra que l'imiter dans sa manière. Le feu de son esprit ne peut se communiquer. Lancret, Pater, ne prennent que ses apparences. Il initie, ou influence, de même, De Troy, Charles Coypel, Van Loo, Lemoyne, Olivier, et ceux-ci, Boucher, Fragonard, qui ont heureusement une nature à eux. Et même il annonce Chardin, si personnel, avec ses *Occupations selon l'âge*.

Chardin est aussi un poète.

Chardin, Parisien de Paris, élève de Nicolas Coypel, collaborateur de Jean-Baptiste Van Loo pour la restauration d'une galerie de Fontainebleau, ne se donne pas à la peinture décorative, théâtrale et costumée qui est alors de mode. Il obéit à son instinct et à sa réflexion. Il est peintre avant tout, et tous les jeux de lumière, toutes les saveurs de coloris, il sait les trouver dans n'importe quel arrangement de nature morte, des instruments de musique, des poissons, du gibier, des fruits, des gâteaux, des flacons. Comme peintre de la figure humaine, il continue, non dans le milieu paysan, mais dans le milieu de la petite bourgeoisie, l'œuvre d'observation directe des frères Lenain. Mais Chardin est, de plus, un grand peintre, et même



David. Sacre de Napoléon.

un très grand peintre dans ce XVIIIe siècle qui a déjà Watteau. Chardin n'a pas la féerie, l'élégance subtile de l'autre, mais il a la douceur fine, l'harmonie pleine, et il est toujours égal à lui-même. Il n'y a pas à les comparer, à les opposer. Watteau et Chardin, cette mélancolie et cette raison, font bon ménage ensemble.



LANCRET. *L'Été.*

Écoutez Diderot se promenant au Salon de 1763 et allant droit à Chardin : « C'est celui-ci qui est un peintre; c'est celui-ci qui est un coloriste... O Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir, que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile. » Et en 1765 : « Cet homme est le premier coloriste du Salon, et peut-être un des premiers coloristes de la peinture. »

En 1767, c'est « le plus grand magicien que nous ayons eu ». En 1769 : « Chardin est entre la nature et l'art... Il n'y a rien en lui qui sente la palette. C'est une harmonie au delà de laquelle on ne songe pas à



CHARDIN. *Le Château de Cartes.*

désirer; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile; c'est, comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secret en chaque point. »

Pour le signalement historique et moral de Chardin, il a été donné

en 1864 par les Goncourt le proclamant « le peintre de la Bourgeoisie ».

Chardin apparaît ainsi au Louvre, avec ses compositions si discrètement mises en scène, si savamment équilibrées, sa couleur vive et furtive qui joue spirituellement sur les fonds gris et à travers les tons neutres, les blancs argentés et dorés qui s'éclairent aux visages sains et aux linges frais de ses ménagères, l'illumination rapide de sa fontaine de cuivre, la transparence de son bocal où baignent les olives, la fine croûte de sa brioche, le rouge grenat de ses cerises mirées au gobelet d'argent, le duvet de ses pêches, la fragilité de ses tasses, la pourpre de son vin. L'atmosphère est reposée, silencieuse, autour de ses personnages : la *Mère laborieuse* assise devant le dévidoir, sa petite fille devant elle ; la femme et les deux petites filles du *Benedicite ;* l'adolescent du *Château de cartes ;* la *Pourvoyeuse* chargée de provisions, qui est comme la Muse courageuse et tranquille de l'artiste.

La beauté, la chaleur de la vie émanent des humbles personnages, des humbles choses. Ces femmes qui vaquent aux soins du ménage, et ces objets aussi, infiniment doux à voir dans la sérénité de la lumière, ce sont les portraits des idées de Chardin. Par chacune de ses toiles, ce bon grand homme, ce peintre délicieux et parfait, a exprimé toute la raison de sa pensée et toute la poésie de son cœur

IV

LE XVIII[e] SIÈCLE (*suite*). — BOUCHER. — LANCRET. — PATER. — OLIVIER. VAN LOO. — TOCQUÉ. — NATTIER. — HUBERT ROBERT. — JOSEPH VERNET. — FRAGONARD. — GREUZE.

Boucher (1703-1770) est élève de Lemoine, le peintre des beaux plafonds de Versailles, représenté au Louvre par l'esquisse de l'*Olympe*, par l'*Omphale* au corps laiteux et lumineux. Son origine

de peintre et de décorateur est donc bien marquée. Peintre et décorateur, c'est la définition du talent de Boucher. Il excelle à occuper une muraille, un panneau, un dessus de porte, et ce sens de la composition et de la mise en place, il l'apporte dans tout ce qu'il entreprend, dessin, gravure, tapisserie, décoration de salles de spectacle. Ses toiles ne sont pas faites pour être placées dans la galerie d'un musée, surtout quand ce musée est encombré comme le Louvre, aux murs garnis du haut en bas, de long en large. Il faut voir Boucher dans un milieu favorable, aéré, dans un salon meublé selon le goût de son temps. Alors, il reprend tous ses avantages, son œuvre devient logique, il est bien l'artiste qui a compris et orné le XVIIIe siècle. « N'est pas Boucher qui veut, » dira judicieusement David. Ce décorateur est un coloriste. Il a appris, ce que ne lui conteste pas Diderot, qui l'a toujours furieusement attaqué, il a appris, dis-je, à savamment distribuer la lumière et les ombres, il a appris à répartir les colorations et les nuances, en une certaine harmonie fraîche qui est bien à lui. Il a un métier sûr et gracieux. Ce métier il l'a appris chez Rubens, comme tous les peintres de son temps. « Tous, — disent les Goncourt, — descendent de ce père et de ce large initiateur, Watteau comme Boucher, Boucher comme Chardin. Pendant cent ans il semble que la peinture



BOUCHER. *Intérieur.*



DAVID. Mme RÉCAMIER.

de la France n'ait d'autre berceau, d'autre école, d'autre patrie que la Galerie du Luxembourg, la Vie de Marie de Médicis : le dieu est là. »

Ceci dit à la gloire de Boucher, il faut bien reconnaître chez lui l'absence de l'expression, une impossibilité à voir la vie. Avec



OLIVIER. *Le Thé chez le prince de Conti.*

la même facilité, la même habileté, il peint sans cesse les mêmes déesses, les mêmes nymphes, les mêmes bergers, les mêmes bergères, les mêmes amours, il refait les mêmes paysages. Est-il besoin d'ajouter qu'il n'a pas le génie mélancolique et la distinction de son maître Watteau? qu'il n'a pas la verve et la fièvre de son élève Fragonard? Il n'a pas non plus, en s'en tenant au pur métier de peintre, le

dessin délié et l'harmonie fine du premier, la touche grasse et libre du second. Entre l'un et l'autre, il fait figure vulgaire. Vraiment, pour le mettre à sa place et le tenir en honneur, il faut, je le répète, supposer ses tableaux dans le milieu qu'ils étaient destinés à orner. Alors, ils sont savants et charmants.

Faites cette expérience au Louvre, vous trouverez que Boucher portraitiste n'existe pas, qu'il est fin et adroit dans le genre avec le *Peintre dans son atelier* et l'*Intérieur*, puis vous sentirez le charme des sujets champêtres aux bergères enrubannées, des guirlandes d'amours, où l'artiste se montre peintre délicieux de l'enfance, des scènes mythologiques où Diane sortant du bain et Vénus chez Vulcain mettent l'Olympe grec de plain-pied avec le boudoir et le cabinet de toilette du XVIIIe siècle.



FRAGONARD. *La Chemise enlevée.*

Auprès de Boucher, Lancret, Pater ne sont que des sous-ordres de Watteau. Lancret, toutefois, avec ses *Saisons*, est fin et souple, tandis que Pater est appliqué et sec. Je préfère les artistes qui ont su exprimer gracieusement et adroitement les spectacles auxquels ils assistaient. Le *Thé à l'anglaise chez le prince de Conti*, par Olivier,



RARD. La comtesse Regnault de Saint-Jean d'Angely

est un exemple de la jolie peinture de mœurs du XVIIIe siècle. Et combien le Louvre devrait être plus riche en scènes de ce genre ! Mais trop longtemps la France a méconnu les artistes de sa race. Ce qui



FRAGONARD. *Les Baigneuses.*

est surtout au Louvre, c'est la tradition de la peinture d'histoire du XVIIe siècle, avec des éléments nouveaux et brillants, toutefois : ainsi l'*Esther* de De Troy, et le *Henri III* de J.-B. Van Loo. Carle Van Loo innove par une scène de genre, observée directement, *Une Halte de chasse*, à laquelle il donne les proportions d'un tableau d'histoire. Le portrait a de solides répondants : Tocqué, qui peint Marie

Leczinska en grand apparat, et le Dauphin, fils de Louis XV; Nattier, qui montre en représentation Mme Adélaïde, et Mlle de Lambesc, et l'une des filles de Louis XV en vestale; Perronneau, qui peint Oudry.

Les paysagistes sont Loutherbourg, avec le *Passage du Gué;* Lépicié, avec la *Cour de ferme;* Hubert Robert, le peintre pittoresque et adroit des ruines, des colonnades, des cours et des jardins ornés de statues et de jets d'eau; Joseph Vernet, faible imitateur de Poussin et de Claude Gellée dans la plupart de ses toiles, et connaissant l'heureuse fortune d'études légères et lumineuses prises sur nature avec le *Ponte-Rotto*, le *Pont et le château Saint-Ange*... Mais il me faut aller vers deux artistes, très différents, également représentatifs de leur temps

Fragonard, méridional, né à Grasse en 1732, venu à Paris à l'âge de dix-huit ans, élève de Chardin et de Boucher, prix de Rome en 1752, est agréé à l'Académie en 1765 avec un tableau qui est au Louvre : *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, commandé pour être exécuté en tapisserie aux Gobelins. C'est un début par la peinture de grand format à la mise en scène théâtrale, et c est néanmoins un bon début. Si Fragonard s'était adonné à la peinture d'histoire, il y eût apporté, sans aucun doute, un sens délicieux de la décoration.

Il préféra être lui-même, le peintre qui borne ses ambitions, qui chuchote ses désirs et ses confidences, qui épure son libertinage par un goût infiniment délicat, et donne au plaisir la sincérité de l'amour Il n'y a aucune grossièreté chez Fragonard, grâce à la délicieuse prestesse de son art, à l'harmonie pâle et tendre de sa couleur, au mouvement fuyant et évanoui de sa forme. Il n'y a en lui qu'esprit charmant et fine sensualité. Il est peu représenté sous son véritable aspect au Louvre, et même, sans le don Lacaze, il n'y serait représenté que par l'esquisse de la *Leçon de musique*, délicieuse esquisse il est vrai, avec sa jeune fille en robe de satin blanc, devant le clavecin, le galant jeune homme qui s'appuie au fauteuil de la musi-



Gros. Napoléon à Eylau.

cienne, et le chat de physionomie si comique pelotonné parmi les papiers, auprès de la mandoline. Il y a, de plus, heureusement au Louvre, les onze œuvres du don Lacaze, des portraits zébrés de couleur, vermillonnés, dorés, des figures dressées en avant de



GREUZE. *La Malédiction paternelle.*

paysages de théâtre, le paysage de l'*Orage*, merveilleuse impression de nature, et les toiles qui expriment le mieux l'artiste, celles qui décrivent amoureusement la femme : la *Bacchante endormie*, d'un fleurissement de chair si léger et si doux, d'un souffle de peinture miraculeusement animé par la vie; la *Chemise enlevée*, petit chef-d'œuvre d'arrangement par la retombée du rideau, le désordre des

draps et des oreillers, l'envolée de l'Amour emportant la chemise, petit chef-d'œuvre de nuances grises, de teintes à peine avivées, de juste expression : c'est la poésie du lit, des formes mignonnes et pleines, de la pudeur voluptueuse ; et encore, les *Baigneuses*, le



GREUZE. *Le Fils puni.*

délice des mouvements libres et jeunes, des chairs mouillées, éclatantes, rosées, bleuies, par l'éclat du jour et la douceur de l'ombre

Greuze (1725-1805) est en contraste absolu avec Fragonard. Quand on aborde son œuvre par les pages où il raconte les mœurs et met en scène les sentiments, on a l'impression immédiate que le peintre est un dramaturge philosophe, ou plutôt qu'il est l'inventeur de

la peinture à sujets. Avant lui, on a pu peindre des faits, des incidents, des anecdotes, mais on n'avait pas encore établi un tableau comme un chapitre de roman, comme une scène de théâtre. Greuze, sans doute, subit l'influence de Diderot qui voyait, de façon si malavisée, des moyens de propagande pour la philosophie et la vertu dans les tableaux du peintre. Mais cette tournure d'esprit était bien chez Greuze : on n'a pour s'en convaincre qu'à lire les explications qu'il a données de ses tableaux, et enfin on n'a qu'à voir ces tableaux eux-mêmes, si remplis d'intentions, agencés avec tant de soin, avec une puérilité si déconcertante. Le Louvre possède précisément trois exemples de cette manière qui subordonne l'art à l'intérêt d'un récit ou à la démonstration d'une thèse. L'*Accordée de village* est l'équivalent d'un acte d'opéra-comique, la représentation du moment où tous les personnages sont partagés entre le regret du bonheur d'hier et la joie de l'heureux événement de demain. Le père, la mère, la sœur, le fiancé, la fiancée, expriment les nuances de ce sentiment, mais l'adresse de l'artiste expert en significations de maintiens et en jeux de physionomies ne dissimule pas la mauvaise qualité du tableau, sa couleur déplaisante, sa lumière dispersée, son manque d'harmonie.



GREUZE. *Étude de jeune fille.*

La même remarque s'impose devant la *Malédiction paternelle* et le *Fils puni*, deux « pendants » également mélodramatiques, où tous, le père, la mère, les jeunes filles, les enfants, le fils coupable, le sergent recruteur, semblent jouer un rôle appris dans la coulisse.



GREUZE. *La Laitière.*

Greuze, pourtant, est un bon peintre, mais il fait, une fois de plus, la preuve que la peinture doit être l'expression directe de la vie et de la pensée, et non l'illustration pénible d'un sujet indifférent. On se convaincra qu'il est bon peintre avec ses portraits, de Jeaurat, de Gensonné, du médecin Duval, de Fabre d'Églantine, avec son propre portrait, avec la *Tête de jeune garçon*, avec telle *Étude de jeune fille :* il excelle dans la représentation des enfants, des jeunes filles, des carnations fraîches et duveteuses, des joues rondes, des bouches vermeilles, des yeux brillants et doux, des jeunes gorges en fleur. Pour conclure, toutefois, sur Greuze, il faut le désigner comme le peintre de la *Cruche cassée* et de la *Laitière*, le peintre de la fausse innocence, de la vicieuse naïveté. Ces héroïnes aux toilettes savantes, aux fichus entr'ouverts, aux coiffures préméditées, ont les yeux candides et pervers, les bouches promet-



PRUD'HON. L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE

tueuses de mensonges, l'allure aguichante, et les Goncourt ont pu juger, cruellement et éloquemment, la peinture ingénue de Greuze, lui donner sa vraie signification. C'est un vertueux à double face, qui va du mélodrame à la romance, et dont il ne faut pas trop scruter les intentions. Toutefois, le peintre libertin du temps, ce n'est pas le vif et passionné Fragonard, avouant son goût du plaisir et sa joie amoureuse, c'est le moraliste Greuze, qui embusque derrière ses histoires sentimentales la naïveté équivoque et la volupté hypocrite.

Pour ne rien omettre de cette période du XVIIIe siècle, je m'arrête devant les natures mortes de Roland de la Porte, devant les *Dames de Malte* du chevalier de Favray, et je clos ce chapitre avec le Portrait de femme inconnue peint par un anonyme, délicieux portrait par la simplicité du costume et de l'arrangement, un corsage bleu à nœuds, un mantelet noir, un bonnet à rubans bleus, un vieux livre broché dans la main gauche, et le plus doux visage de femme à cheveux gris poudrés, la physionomie de l'intelligence, de la douceur, de la bonté qui sait.

V

FIN DU XVIIIe SIÈCLE ET COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE. — VESTIER. — ROSLIN. — Mme VIGÉE-LEBRUN. — DAVID. — BOILLY — GIRODET — GUÉRIN. — GÉRARD — GROS. — PRUD'HON.

Ce sont des héroïnes de Rousseau, des liseuses de Florian, ces jeunes femmes peintes par Vestier, par Roslin, par Mme Vigée-Lebrun : la femme de Vestier, châtaine, les yeux noirs, la bouche rouge, une guimpe transparente sous son châle verdâtre ; la *Jeune fille ornant la statue de l'Amour*, de Roslin, qui semble s'envoier vers l'idéal entrevu ; Mme Vigée-Lebrun, peinte par elle-même

avec sa fille. Toutes, bergères de Trianon la veille, sont maintenant vêtues d'étoffes simples, la taille serrée par un enroulement d'écharpe, le sein couvert de pudiques fichus, les cheveux sans poudre, comme si elles faisaient pénitence des fêtes galantes de Watteau, de Boucher et de Fragonard. C'est un mélancolique retour de Cythère, une lassitude après le carnaval, un goût subit pour l'amour pur, les joies du logis conjugal et de la maternité. Toutes cueillent des fleurs, lisent l'*Émile*, chantent des romances. C'est encore trop La réaction contre la vie va s'accomplir, elle a trouvé son chef en David.



Mme Vigée-Lebrun — *Mme Lebrun et sa fille.*

David, né à Paris en 1748, mort en exil à Bruxelles en 1825, appartient d'abord à la fin du XVIIIe siècle. Il a pour premier maître Boucher, qui le confie à Vien, lequel l'éduque pour le prix de Rome qu'il obtient en 1774. Il revient Romain, détruit les restes de l'art du XVIIIe siècle, proclame le retour à l'Antiquité. Il force le modèle vivant à ressembler aux œuvres des musées, lui fait imiter les attitudes des statues, les mouvements des bas-reliefs, les profils des camées et des médailles. C'est d'une telle pratique et d'une telle méthode de travail que procèdent *Léonidas aux Thermopyles*, les *Sabines*, le *Serment des Horaces*, les



RUD'HON. L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ PAR ZÉPHIR.

Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils, *Bélisaire demandant l'aumône*, le *Combat de Minerve contre Mars*, les *Amours de Pâris et d'Hélène*. Sous quels portiques de tragédies, aux entours de quels tristes odéons apparaissent le héros grec tendant le jarret, les femmes qui pleurent, les guerriers jurant de vaincre ou de mourir, le père impassible, le général qui mendie, les dieux combattant, les amants adultères! Pâris est égrillard, Brutus est pédant, Bélisaire tend son casque, Léonidas est ridicule, les Horaces jurent la mort de l'art de Watteau et de Latour, de Chardin et de Fragonard.

La Révolution, pendant laquelle David joue son rôle de conventionnel, de 1789 à 1795, n'inspire que quelques œuvres au peintre qui vit dans la mêlée des événements. Il ne peut être à la fois homme d'action et témoin de son temps. C'est par ordre qu'il peint Lepelletier mort et Marat expirant. Mais le Louvre ne possède que l'esquisse du *Serment du Jeu de paume* et le *Portrait de Bailly*. La Révolution finie, David peint les *Sabines*. Puis, Bonaparte vient, le fascine, le conquiert, et le révolutionnaire devient peintre officiel, entreprend le *Sacre de Napoléon et de Joséphine*. C'est l'œuvre capitale de David au Louvre. Le Napoléon n'est pas d'un visage très expressif, mais son enjambée est sûre, le pied du conquérant est solidement posé. La comédie jouée entre l'empereur et le pape volontaire est intelligemment indiquée. Mme Lœtitia, parée comme une idole, se tient droite dans une loge, semble tenir le comptoir et la caisse de l'Empire. L'œuvre, en somme, n'est pas d'une signification très haute, et David, domestiqué, a surtout assemblé et caractérisé ses personnages en bon maître des cérémonies Les costumes l'emportent sur les physionomies, et la scène prend ainsi un aspect puéril et ironique que n'avait certes pas désiré Napoléon. Toute la solennité de la livrée, tout l'apparat du mobilier, sont soulignés par une peinture appuyée, à croire qu'une voix secrète parla en David, qu'un peu de l'ancien conventionnel revint en lui, pour lui faire

exprimer que les empires passent, et que seul le garde-meuble reste.

L'Empire fini, en 1814, David, tenace, retourne à *Léonidas*.

C'est le même artiste, qui a eu une si désastreuse influence sur les destinées de l'École française, le singulier rénovateur qui donnait



DAVID. *Pâris et Hélène.*

comme suprême idéal à poursuivre a ses élèves la copie fidèle des œuvres de la Grèce et de Rome, c'est le même artiste qui se trouve simple et fort quand il se place devant la réalité. Il oublie alors les règles étroites, les conceptions absurdes, les pastiches puérils, il dédaigne les Horaces, les Brutus et les Bélisaires, s'acharne simplement à reproduire la nature et peint ces toiles significatives de cons-



INGRES. LA SOURCE

cience, de réflexion, d'observation, d'intelligence : les portraits du pape Pie VII, de M. et de Mme Pécoul, d'Antoine Mongez et de Mme Mongez, de Mme Chalgrin, de Mme Récamier, de Mme Morel de Tangry et de ses deux filles. Là, il se montre préoccupé de ce que cache l'enveloppe physique, des sentiments qui s'abritent derrière le masque humain. Pie VII embusque ses soucis de pontife derrière sa fine diplomatie. La bonhomie et le sérieux sont ornés d'élégance bourgeoise chez M. et Mme Pécoul, beau-père et belle-mère de David. La vulgarité de Mme Morel de Tangry et de ses deux filles s'enjolive de timidité sous les beaux atours caricaturaux. Mme Récamier revit, fine, longue, souple, nue et délicate sous sa robe. David a donc prouvé qu'il pouvait être touché par la vie, oublier ses formules, grandir son art.

Le malheur, c'est qu'il imposa à son temps un régime qui s'est perpétué jusqu'à nous. Comme Lebrun, il fut législateur et tyran. Cherchez au Louvre les peintres qui ont été ses élèves ou ses contemporains. C'est à peine si vous trouverez quelques timides études de réalité. Mathieu Cochereau peint l'*Atelier de David*, et meurt à vingt-quatre ans. Drolling risque l'*Intérieur d'une cuisine*, une *Femme à une fenêtre*, un *Joueur de violon*, d'une facture grise et sèche. Granet, qui a le goût des architectures et des ruines, satisfait son goût du pittoresque par une *Vue du Colisée* et le *Peintre Sodoma porté à l'hôpital*. Certains, attentifs aux scènes de mœurs, sont des artistes poussant l'exactitude et le rendu jusqu'à la minutie : De Marne, avec *Une Foire à la porte d'une auberge*, *Le Départ pour une noce de village*, *Une route*; Carle Vernet, avec la *Casse dans les bois de Meudon*; Boilly, qui représente en une manière découpée, brillante et froide, l'*Arrivée d'une diligence dans la cour des Messageries*.

Ceux-là, par la spécialité de leur observation et leur genre de talent, échappent à David. Mais Girodet accepte la convention des sujets, la rigidité des lignes et des formes, les froides oppositions des

couleurs. C'est un talent pondéré, retenu, sage et immobile qu'il manifeste, non-seulement avec le *Sommeil d'Endymion* et *Atala au tombeau*, mais avec une composition dramatique telle que la *Scène du déluge*. Guérin, de même, subit David, met l'antiquité en froids tableaux de tragédie. Gérard affadit Psyché et l'Amour, Daphnis et Chloé, mais il a un goût certain de portraitiste, soit qu'il conçoive le bel arrangement du *Portrait de M. Isabey et de sa fille*, soit qu'il représente, en une grâce un peu apprêtée, la *Comtesse Regnault de Saint-Jean d'Angely*, au fin visage, aux bras souples.



DAVID. *Mme Morel de Tangry et ses filles.*

Gros, lui aussi, est une victime de l'art de David, et même il mourut de David, puisqu'il se suicida en 1835, du chagrin de se croire distancé par le mouvement nouveau. Il se trompait, car il avait été l'annonciateur de ce mouvement par tant de belles pages où il se montre historien dramatique, peintre pittoresque et puissant. Il a au Louvre des portraits, *Bonaparte à Arcole*, les *Pestiférés de Jaffa*,

et son chef-d'œuvre : le *Champ de bataille d'Eylau,* la plaine de neige, la désolation de la mort, le visage fatal de Napoléon.

Le peintre indépendant, au temps de David, c'est Prud'hon (1758-1823). Celui-là poursuit son doux rêve à l'écart. Il ignore les poncifs au goût du jour, la lourde érudition, le mensonge des formules. Il dit son



GÉRICAULT. *Le Radeau de la Méduse.*

sentiment de la vie, son émotion devant la grâce des corps et l'expression des visages, il ne recherche que l'harmonie des formes, l'éclat de la lumière, la douceur de l'ombre. Regardez ses portraits, ses compositions décoratives, ses tableaux religieux, ses scènes mythologiques, vous le trouverez toujours égal à lui-même, simple de composition, sobre d'effets, épris de nature et de beauté. Il est un peintre admirable de la femme, lorsqu'il l'a devant lui en un modèle merveilleux de beauté souple et de grâce théâtrale comme l'*Impératrice Joséphine,*

lorsqu'il la jette à travers sa composition d'une envolée si rapide et si forte, et qu'elle apparaît en déesse du châtiment, dans la *Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*, lorsqu'il la montre sans voiles, endormie, les bras et les jambes à l'abandon, éclairée d'une lumière lunaire, dans l'*Enlèvement de Psyché*.

VI

LE XIXe SIÈCLE *(suite)*. — GÉRICAULT. — LÉOPOLD ROBERT. — INGRES. — DELACROIX.

GÉRICAULT, mort à trente-trois ans (1791-1824), continue Gros et annonce Delacroix. Il est élève de Carle Vernet, peintre de batailles et surtout dessinateur de mœurs, allant de l'exactitude à la caricature. Géricault n'a guère de commun avec lui que le goût des chevaux, et il le quitte bientôt pour Guérin, soumis à la froide doctrine de David. L'influence existe aussi chez Géricault, on ne saurait le nier, et il ne pouvait en être autrement : il n'y a pour s'en convaincre qu'à regarder certaines figures du *Radeau de la Méduse*, par exemple celle de l'homme assis qui tient le cadavre de son fils, et qui pourrait être de Girodet ou de Guérin. Mais Géricault avait vingt-sept ans lorsqu'il concevait cette page dramatique, œuvre de révolte, d'une rupture si nette avec les sujets de l'École. Le jeune homme continuait l'évolution commencée par Gros, et même, sans souci de l'histoire officielle, trouvait l'inspiration de son art dans le simple drame humain.

A l'exemple de Gros, il avait laissé les guerriers grecs et romains, et il avait envoyé au Salon de 1812 l'*Officier de chasseurs à cheval*, dont la petite esquisse est si mouvementée et colorée. Il voyait le carac-



DELACROIX — LA LIBERTÉ SUR LES BARRICADES

tère de la réalité, et jusqu'a sa fin précoce, il chercha à extraire la grandeur et la force de la vérité immédiate. On peut s'en convaincre au Louvre par le *Four à plâtre*, au ciel d'orage; par le *Cuirassier* et surtout le *Carabinier*, si massif, si solide; par ses études de chevaux : le bel alezan brûlé, les cinq chevaux à l'écurie, les chevaux de course qui remplissent le cadre de leur allongement. Et la *Méduse* reste terrible par l'atmosphère de drame, par la lumière verdâtre, par l'enflure de la mer, par l'horizon où tous cherchent le salut. On peut croire que le peintre capable de ce début aurait vu en historien les spectacles de la vie déroulés sous ses yeux.



INGRES *La Baigneuse.*

Il est inutile de s'arrêter longtemps devant les toiles de Léopold Robert, Suisse classé dans l'École française, esprit délicat, peintre médiocre, qui met l'Italie en poncifs, avec l'*Arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins* et le *Retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc*. Mieux vaut arriver aux deux artistes qui portent avec éclat, pendant plus de la moitié du XIXe siècle, les destinées de la peinture de notre temps : Ingres et Delacroix.

Ingres, né à Montauban en 1780, mort à Paris en 1867, a connu tous les titres, tous les honneurs, et certaines de ses œuvres peuvent le faire prendre uniquement pour un artiste soumis à l'enseignement



INGRES. *M. Rivière.*

classique, entêté a le sauvegarder et à le transmettre. Il est trop souvent, comme David, occupé à faire de ses tableaux la transcription d'œuvres de la statuaire antique ou l'imitation de la forme pondérée et magnifique de Raphaël. Il est archéologue, il est même parfois anecdotique. On a au Louvre, pour preuves de ces tendances diverses, la *Vierge à l'Hostie*, *Jésus-Christ donne à saint Pierre les clefs du Paradis*, *Œdipe et le Sphinx*, *Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII*, la *Chapelle Sixtine*, la petite esquisse de l'*Apothéose de Napoléon.* Toutefois, regardez cette dernière œuvre, qui n'est que l'indication de l'œuvre disparue avec l'incendie de l'Hôtel de Ville. Les chevaux, le char, les figures, font songer à des médailles, à des camées, à des fragments d'art étrusque. Et pourtant, telle expression d'un visage, tel geste d'un bras qui se détend pour frapper, font surgir brusquement la force de la nature. Pour le Napoléon, il est d'un réalisme terrible, en sa nudité de statue, c'est un dieu de la guerre implacable et dévorant. Passez à l'*Apothéose d'Homère*, où les personnages sont rangés comme en une cérémonie officielle, autour d'une estrade, mais où la science du groupement est si parfaite, où la forme est si légère, où l'harmonie est si claire, où le peintre se révèle par chaque détail, et admirez la vérité de ces deux figures de femmes,



l'Iliade et l'Odyssée, sérieuses, boudeuses même, comme si la cérémonie durait trop longtemps pour ces filles sauvages, venues de la fureur des combats et de l'aventure des flots.

Ingres portraitiste continue de révéler l'action de son instinct, la force de son art.

C'est un amoureux de la vie, un divinateur de caractères. Le portrait de Bertin l'aîné reste comme une personnification de la bourgeoisie du temps de Louis-Philippe. Le modelé est un peu mince, le dessin est un peu calligraphique, mais un curieux mélange de style et de caricature se fait par l'enflure des lignes, la massivité de la tête, la pose à la fois affaissée et robuste, la solidité des mains. C'est une manière de bourgeois pachyderme que l'on croit voir dressé sur un piédestal à rond-de-cuir. Le portrait de M. Bochet n'est pas moins expressif, celui-ci d'une correcte élégance en son habit marron, son gilet blanc, ses gants verdâtres. Ce sont deux chefs-d'œuvre que les portraits de M. et de Mme Rivière, l'homme en culotte de nankin, l'habit strictement boutonné, assis à son bureau, la femme, souple et molle sous sa robe blanche, son écharpe de cachemire, s'appuyant sur des coussins bleus. Comme chez toutes les femmes peintes par Ingres, on sent la présence du corps sous les vêtements. On sent aussi, et toujours, la présence réelle,



INGRES. *Mme Rivière.*

à jamais fixée, d'un être vivant, au moment où le peintre savant et amoureux de la vie a contemplé cet être. La vie physiologique est exprimée toujours avec une force admirable, c'est la révélation de l'âge, du tempérament, de la grâce de la femme, de la force de l'homme mûr, de la lassitude de l'homme âgé. La vie spirituelle éclate aux fronts lumineux, aux yeux profonds, mobiles ou fixes, aux bouches sinueuses, bien fermées par la volonté ou entr'ouvertes par le sourire. La vie sociale est aussi complète. C'est tout un temps que nous donne Ingres avec une effigie, c'est le meuble, c'est le costume, c'est la coiffure, c'est l'occupation, c'est le rang.



INGRES. *Bertin l'aîné*

Eugène Delacroix, né en 1798, mort en 1863, qui fut opposé à Ingres par la critique et par le public, se présente en effet, non avec le calme apparent, la tranquillité concentrée de son rival, mais avec la passion véhémente, le mouvement exalté. Qu'importe! si l'artiste domine cette fièvre, la conduit à son gré, s'il exprime fortement les émotions qui l'assaillent. L'œuvre de Delacroix n'est pas plus désordonnée que l'œuvre d'Ingres, elle est autre, elle veut s'intéresser à tous les aspects, à toutes les manifestations de la vie, elle dépasse même l'observation immédiate, ou plutôt fait servir cette observation à évoquer les drames de l'Histoire, les conceptions de la Poésie. Pour Delacroix, les créations typiques des écrivains, les pages où le passé s'anime sous la plume des historiens, furent des résumés du



CH. ROUSSEAU. SORTIE DE FORÊT À FONTAINEBLEAU.

monde vu par ses yeux et scruté par son intelligence. Il leur donna des équivalents par son art. L'important fut que cette tendance d'esprit servit le peintre, l'augmenta au lieu de le diminuer. On peut affirmer que chez lui, la variété des moyens fut adéquate à la variété des expressions. A chaque œuvre qu'il entreprend, il se renouvelle, il trouve une manière imprévue, saisissante, de dire ce qu'il veut dire. Je ne crois pas qu'il y ait, dans toute l'histoire de la peinture, un artiste possédant des moyens si étendus, une faculté de transformation aussi puissante.

Au Louvre, où Delacroix est représenté par des œuvres significatives, on peut admirer cet esprit toujours en travail, cette volonté de comprendre, cette peinture si merveilleusement adaptée au sujet. Par son dessin, qui est le dessin mouvementé, et qui est autant le *dessin* que le dessin immobile, par sa couleur qui associe merveilleusement les nuances et harmonise les contrastes, le peintre arrive à l'expression. Il ne se contente pas de la figuration des choses qu'il voit, il veut ne rien omettre de la vérité des aspects et des êtres, représenter un état de pensée ou un paroxysme de drame. Je ne sache pas que ce but doive être interdit à la peinture, et pour y avoir atteint, Delacroix, sans cesser d'être peintre, est allé jusqu'à la limite où la peinture confine à la poésie écrite et au théâtre. Il fallait avoir son génie pénétrant pour réussir une telle entreprise. Il fallait avoir aussi, ce qui lui a été si aveuglément contesté, un sens merveilleux de la mesure. Ceux qui sont venus à sa suite, et qui ne possédaient pas son instinct et sa réflexion, n'ont produit, en touchant à l'Histoire, que mises en scènes sans intérêt, plates anecdotes, mélodrames insipides.

Sa toile de début, *Dante et Virgile*, exposée au Salon de 1822, annonce son œuvre pittoresque et passionnée. C'est l'inspiration même du poète de Florence, sa sombre et pénétrante imagination, un enfer où se meuvent, se convulsent, s'enragent, les vices et les vio-

lences de l'âme humaine. Les *Massacres de Scio*, avec leur atmosphère de combat et d'incendie, rassemblent les images de la sauvagerie victorieuse et de la défaite désespérée : l'enfant près de sa mère morte, l'aïeule aux yeux fixes, les amants éperdus, le patriote



DELACROIX. *Prise de Constantinople*

désarmé, prêt au sacrifice, la jeune fille attachée au cheval, et le terrible cavalier turc qui se dresse sur ce champ d'horreur comme le bourreau d'une nation. La *Prise de Constantinople par les croisés*, c'est au contraire la victoire fatiguée et pensive, exprimée non seulement par le groupe des conquérants, mais par le cheval qui va, la tête basse, vers le groupe des suppliants agenouillés. La *Barque de*

don Juan, c'est l'épouvantable lutte pour la vie, au milieu des étendues sans espoir de la mer. La *Liberté sur les barricades*, c'est le drame contemporain pris directement par Delacroix en pleine foule, en pleine rue, en plein combat social, la plus saisissante image de la révolution au XIX[e] siècle. D'une inspiration toute différente, née du



DELACROIX. *Noce juive au Maroc.*

voyage et de l'observation, c'est la *Noce juive au Maroc*, et c'est l'admirable tableau des *Femmes d'Alger dans leur appartement* une harmonie de chairs lourdes, de visages blancs et roses, de cheveux noirs, de vêtements soyeux, harmonie singulière qui donne à voir l'atmosphère de la chambre close, qui donne même à respirer l'odeur des corps chaleureux et des parfums enfermés.

Enfin, par une heureuse fortune, Delacroix décorateur a sa place

au Louvre. Son plafond d'*Apollon vainqueur du serpent Python* illumine la galerie de sa lumière, réjouit l'esprit de l'apparition triomphante des dieux vainqueurs des monstres et des ténèbres.

Il est certain qu'auprès de Delacroix, Paul Delaroche est insignifiant avec ses mélodrames sans émotion : la *Mort d'Élisabeth* et les *Enfants d'Édouard.* De même Horace Vernet, avec *Judith et Holopherne*, *Raphaël au Vatican*, la *Barrière Clichy*, cette dernière œuvre toutefois acceptée comme une vignette mieux réussie que tant de toiles à grand fracas. Devéria se sauve par la *Naissance de Henri IV*, sa richesse d'étoffes, sa beauté d'étalage. Chasseriau hésite entre Delacroix et Ingres, et si sa *Suzanne* n'est pas sans beauté, son *Tepidarium* est bien fade. Ary Scheffer intéresse, grâce à une *Mort de Géricault.* Decamps est un artiste d'une autre valeur, mais il est insuffisamment représenté au Louvre par les *Chevaux de halage*, *Bouledogue et terrier écossais*, si robuste que soit leur facture, avec la *Caravane*, si bien vu que soit le défilé d'ombres dans la lumière rose

VII

LE XIXe SIÈCLE (*suite*). — PAUL HUET. — TH. ROUSSEAU. — DIAZ. — COROT. — COURBET — MILLET — DAUBIGNY. — TROYON. — CHINTREUIL. — RICARD. — HENRI REGNAULT.

Si Ingres et Delacroix sont au Louvre avec des œuvres capitales, il n'en est pas de même pour d'autres artistes du XIXe siècle qui ont porté, eux aussi, très haut, la gloire de l'École française. Je veux parler des paysagistes de 1830 et des peintres qui les ont suivis. Courbet, seul, estici dans la plénitude de sa force. Il est donc





TH. ROUSSEAU. *Le marais dans les Landes.*

bien difficile de suivre l'histoire du paysage français avec les quelques œuvres que nous possédons de Paul Huet, de Théodore Rousseau, de Diaz, de Corot, et plus tard de Millet et de Daubigny. La lacune fâcheuse va être heureusement un peu comblée par le legs Tomy Thierry, cet homme prévoyant s'étant surtout préoccupé de réunir précisément les œuvres qui manquaient au Louvre. Mais la collection qu'il nous a laissée n'est pas encore rendue publique, et force m'est bien de prendre le musée tel qu'il est, avec les seuls témoignages qu'il possède d'un mouvement d'art admirable.

Ces artistes de 1830 ont refait pour leur compte la découverte de la nature, cachée par l'art officiel, par les formules académiques, par les recettes d'école. Ils ont commencé par le paysage. Bien entendu, avant eux, il y avait eu des paysagistes, non seulement les peintres des écoles étrangères, mais, en France, les miniaturistes du moyen âge et les peintres de la



COROT. *Vue du Colisée.*

Renaissance, et Le Poussin, et Claude Lorrain, et les artistes du XVIII[e] siècle. Chez ceux-ci, même, on voit, à la suite de Rubens, une poésie nouvelle de la lumière et de la couleur. Mais le XVII[e] siècle est presque tout entier occupé au labeur de la décoration fastueuse,



COROT. *Souvenir d'Italie*

et l'art libre et charmant du XVIII[e] siècle succombe bientôt sous les coups de la réaction académique. Au commencement du XIX[e] siècle, les paysagistes qui sévissent produisent des œuvres pauvres et conventionnelles que l'on ne peut regarder sans ennui.

Il faut la révélation des paysagistes anglais qui, eux, ont compris l'art de Rubens et de Watteau, pour susciter un effort chez nos artistes. Cet effort n'est visible au Louvre que par des œuvres



prises au hasard des dates. Il y a heureusement deux vues d'Italie de Corot, qui montrent son point de départ, mais il n'y a pas les œuvres de début de Paul Huet, de Théodore Rousseau et de leurs compagnons. Paul Huet (1804-1868) est présent par l'*Inondation de Saint-*



J.-F. MILLET. *Eglise de Gréville.*

Cloud, d'une beauté grave, par le *Calme du matin* qui est une jolie étude de fraîcheur. Rousseau (1812-1867) manifeste son esprit sincère et chercheur, attentif et inquiet, par des toiles où il y a toujours un vif sentiment de nature. Il a vu la poésie des soirs aux lisières de forêts, les broussailles où tressaille la lumière rousse des crépuscules, les vieux arbres chenus et moussus, les rochers et les landes. l'eau des mares et les nuées du ciel. La peinture est parfois pénible,



FROMENTIN. *Chasse au faucon.*

grattée, appuyée, le feuillage des arbres est durci, mais il y a la divination de la lumière et l'amour de la nature.

Par Corot (1796-1875), une révolution est faite. Après les études timides et attentives des débuts, le peintre, en possession d'un art qui élimine tous les détails inutiles, compose un tableau par taches et par valeurs, s'empare librement de la beauté des choses. Corot accepte n'importe quels aspects humbles d'arbres, de sentiers, de champs, d'étangs, qu'il aime à la première lueur du matin ou à la fin du jour, et dont il fait ses poèmes délicieux. Ainsi, le *Souvenir d'Italie*, et ce *Paysage* où l'eau dégage une si subtile vapeur argentée. Il faut regretter qu'une peinture de figures ne s'ajoute pas à ces œuvres de Corot, de nombre si restreint.

Courbet (1819-1877) est un paysagiste épris des aspects de force de la nature : la mer avec la *Vague*, la forêt avec le *Combat de*



cerfs, la *Remise des chevreuils*. Mais c'est aussi un savant et grand peintre de mœurs. Son *Enterrement à Ornans* n'a pas d'équivalent dans l'histoire de l'École française. Faire un tel tableau de vision directe, exprimer la poésie et la vérité d'une assistance réunie dans un cimetière de campagne, sans rien céler, ni rien exagérer quoi qu'on en ait dit, montrer le curé, les chantres, les enfants de chœur, les porteurs, et les vieux bourgeois d'autrefois, et les campagnards en tenue d'obsèques, et le groupe des pleureuses en noir, l'une, si belle d'allure et de sentiment, qui cache son visage dans son mouchoir, et faire de tout cela une page grandiose et émouvante, c'est être un grand peintre, et un grand historien par la peinture. Ce chef-d'œuvre, aujourd'hui relégué, on ne sait pourquoi, dans une salle obscure, fera un jour la gloire de la grande galerie de l'École française, au même titre que les chefs-d'œuvre d'Ingres et de Delacroix, qu'il égale par la maîtrise, qu'il dépasse par la nouveauté, si hardie et si simple.



H. Regnault. *La comtesse de Barck.*

J.-F. Millet (1814-1875) est à peine visible au Louvre. Les *Glaneuses* donnent quelque idée de sa peinture de la vie des champs, son *Église de Gréville* et son *Printemps* sont deux études de paysages. Mais c'est un simple aperçu du poème de la terre qu'il avait entrepris, avec tant d'aspects de sai-

sons et d'heures, et les *Glaneuses*, si intéressantes soient-elles par leur mouvement machinal, leur humble résignation, ne suffisent pas à faire deviner l'œuvre, à intentions parfois trop marquées, mais forte et farouche, consacrée aux paysans par ce peintre paysan.

Troyon, Brascassat, paysagistes, animaliers, viennent ensuite en seconde ligne. Troyon sera mieux à son avantage par une toile du legs Thierry. Chintreuil est fin, nuancé avec *Pluie et Soleil*, l'*Espace*. Daubigny se révèle un peu par la *Mare*, le *Printemps*, les *Vendanges en Bourgogne*. La *Chasse au faucon*, de Fromentin, est une œuvre nerveuse, hésitante, et au total, timide. Les deux portraits de Ricard sont d'une cuisine douteuse. Henri Regnault est vulgairement mélodramatique par l'*Exécution à Grenade*, expressif avec trop de fracas, mais enfin, expressif, par le *Prim*, et c'est une petite œuvre de jolie tournure et d'harmonie rose que sa *Comtesse de Barck*... Il manque bien des œuvres importantes des artistes français du XIXe siècle. Il manque non seulement des œuvres, mais des noms, Dupré, Lami, Isabey, Tassaert, Monticelli, — il manque Daumier et Manet.



COROT. *Paysage.*



ÉCOLE DE BOTTICELLI. *Vénus.*

L'ÉCOLE ITALIENNE

I

CIMABUE. — GIOTTO. — TADDEO GADDI. — SIENNE. — FLORENCE. — OMBRIE. — BARTOLO DI MAESTRO FREDI. — FRA ANGELICO. — GENTILE DA FABRIANO. — PISANELLO. — PAOLO UCELLO.

On ne saurait trouver au Louvre les éléments d'une histoire complète de la peinture italienne. Les grandes œuvres sont fort heureusement restées aux murailles pour lesquelles elles ont été faites, la plus grande quantité des tableaux de chevalet est aux musées et aux galeries des villes d'Italie, enfin les musées et les collections d'Europe ont leur part. Néanmoins, le Louvre, si restreinte que soit sa réunion d'œuvres des XIIIe, XIVe et XVe siècles, offre tout de même à notre curiosité et à notre étude quelques pages de haut intérêt par leur date, leur beauté, leur expression.

Ainsi, pour prendre tout d'abord l'école de Florence, qui est, avec l'école de Sienne, au point de départ de l'art italien, nous nous trouvons posséder, par une heureuse fortune, la *Vierge aux anges*, de Cimabue (1240-1302), qui est probablement la peinture

faite pour l'église San-Francesco de Pise, et qui a été décrite par Vasari : « Cimabue fit ensuite pour la même église un grand tableau représentant l'image de Notre-Dame avec l'Enfant Jésus à son cou et un grand nombre d'anges autour d'elle; le tout sur un fond d'or. Il fut enlevé, il y a peu de temps, de l'endroit où il avait été mis primitivement, afin de construire l'autel de marbre que l'on y voit maintenant, et placé dans l'intérieur de l'église à côté de la porte, à main gauche. » La peinture du Louvre est une des premières œuvres issues de la tradition gréco-romaine sauvegardée pendant le moyen âge. Son caractère byzantin est indéniable. Une grande vierge en robe d'un rouge sombre, en mante bleue rabattue sur la tête, aux grandes mains de squelette, se tient, inclinée de côté, sur un trône. Elle porte un Enfant Jésus, qui semble déjà un petit homme, une sorte de nain, tant son expression de visage est vieille et soucieuse. Autour de la mère et du fils, six anges s'échafaudent, tout pareils de physionomie à la Vierge. C'est un art à la fois de mosaïque et de miniature, marqué de grandeur farouche et de gaucherie naïve, qui subit des formules et qui s'essaie instinctivement à la recherche.

Cette recherche de la vérité resplendit avec un éclat autrement vif chez Giotto, l'élève de Cimabue. Giotto (1276-1336) est le premier maître de la peinture italienne, le vrai fondateur d'un art de nature, et c'est de lui, après la longue obscurité qui suit la mort de la Grèce et de Rome, que pourrait être datée la Renaissance. Nous n'avons malheureusement de ce grand artiste que le seul tableau de *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, provenant de Saint-François de Pise. La figure du moine, le paysage du rocher et des arbres, et les petites scènes de la vie de François d'Assise ajoutées au bas du tableau, suffisent à faire mesurer le chemin hardiment parcouru par Giotto après qu'il a quitté Cimabue. De même, un petit tableau désigné comme appartenant à son école, après avoir été attribué à Orcagna : *Les Obsèques de saint Bernard*, savante composition, avec



MANTEGNA. LE PARNASSE.

les évêques, les moines, le prieur autour du mort, dans le décor du bâtiment monacal, belle harmonie blanche avec des contrastes d'or et de noir.

Taddeo Gaddi (1300-1366), élève de Giotto, assemble des figures naïves et nobles avec d'autres plus nettes et expressives, dans la décoration d'autel à trois compartiments où il retrace la mort de Jean-Baptiste, le Crucifiement, le Jugement de Judas Iscariote. Un autre Gaddi, par une *Annonciation*, figure la Vierge en une dame sérieuse, très pénétrée du rôle qui lui échoit. Tous les peintres de Sienne et de Florence de cette époque, les élèves de Giotto, de Masaccio, représentent sans cesse l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des mages, la Vierge et l'Enfant, la Présentation au Temple, la Crucifixion, et des épisodes de la vie des saints, parmi lesquels la mort de Jean-Baptiste est un de leurs sujets préférés. Ils mêlent en de curieux bariolages les costumes orientaux, romains, italiens; ils cherchent la vérité d'un geste, d'une attitude, l'expression d'une physionomie; ils composent des drames. On peut observer leurs traits communs et leurs diversités individuelles à l'aide de l'un des sujets qui viennent d'être dits, apprendre la lente formation d'un type et aussi quelle brusque trouvaille naît de l'esprit d'observation. On distinguera la douceur de Sienne de la nervosité de Florence, et les influences réciproques. Sienne dure moins longtemps, mais lègue son charme aux



CIMABUE. *Vierge aux anges*

artistes de l'Ombrie. La recherche des Siennois était peut-être trop spéciale, trop portée vers le tableau précieux. Il y en a un bel exemple avec Bartolo di Maestro Fredi, par sa *Présentation au Temple*, d'une si grande richesse, les têtes auréolées d'or, les manteaux brodés d'or, le grand prêtre splendide, et tout cet apparat laissant percer le charme délicat. Un *Calvaire*, de l'école de Sienne également, est riche de couleurs, mouvementé de dessin, et très nuancé malgré le tumulte d'une foule d'exécution capitale, la même à toutes les époques.



GIOTTO. *François d'Assise.*

Il faut passer sur bien des artistes intermédiaires, arriver à Fra Giovanni da Fiesole, dit l'Angelico (1387-1455), l'artiste qui a interprété avec le plus de douceur, de suavité, de pureté, les conceptions religieuses de son temps. On ne trouvera pourtant chez lui aucune folie mystique, aucune exaltation, mais au contraire une rare finesse, et j'oserai dire une parfaite mesure, un soin exquis à équilibrer les lignes, à distribuer la couleur. Il est très miniaturiste, très attentionné, lorsqu'il met en scène le *Martyre de Cosme et Damien*, la forteresse et le paysage, le bourreau rouge, les têtes coupées qui roulent à terre avec leur auréole. Il est plus savant, plus maître de son art, lorsqu'il retrace, en trois compartiments, les scènes de la mort de Jean-Baptiste, la danse de Salomé, blonde et souple, la décollation, la tête apportée à Hérode. Enfin, il est admirablement lui-même, avec un chef-d'œuvre, le *Couronnement de la Vierge*, d'un art si jeune et si touchant, les saints et les anges groupés architecturalement autour du Christ, dressé comme un roi sur son trône et couronnant la Vierge, qui



ÉONARD DE VINCI. LA JOCONDE

est une délicieuse petite fillette blonde, si gentille, si ingénue, presque sans corps, sous son manteau bleu qui tombe d'une seule ligne droite. Les robes des anges, des saints et des saintes, sont des cou-



DOMENICO GHIRLANDAJO. *La Visitation.*

leurs les plus claires et les plus vives, roses, vertes, rouges et bleues, d'un bleu de ciel que seul l'Angelico a su oser, et toutes ces couleurs se tiennent, s'accordent en leur gamme vive et fraîche, soutenue par des ors.

En même temps que Sienne et Florence se confondent chez un

artiste comme l'Angelico, l'école ombrienne prend son essor avec Gentile da Fabriano (1370-1450), qui agenouille Pandolfo Malatesta, seigneur de Rimini, aux pieds de la *Vierge et l'Enfant*, qui montre la *Présentation au Temple* au milieu d'architectures italiennes. Son collaborateur Vitore Pisano, dit Pisanello (1380-1451), de Vérone, peint le *Portrait d'une princesse de la maison d'Este*, coiffée en forme d'œuf, les cheveux tirés sous une bandelette, le front bombé et ivoirin, le profil net, comme tracé par le médailleur qu'était Pisanello, la taille placée haut, les manches rouges, la robe blanche, singulier et vivant portrait sur un fond de fleurs et de papillons.

Nous nous retrouvons à Florence avec Paolo di Dono, dit Paolo Ucello (1400-1479), l'auteur de cette superbe *Bataille* où la confusion s'ordonne, où la mêlée des chevaux, des cavaliers, des lances, des guidons, des casques à cimier, se présente avec une sorte de symétrie. Paolo Ucello est aussi l'auteur des cinq portraits réunis sur lesquels Vasari écrit cette note : « Paolo aimait beaucoup le talent des artistes qu'il regardait comme siens, et pour que la postérité en gardât mémoire, il peignit de sa main cinq hommes fameux, sur un panneau long qu'il gardait chez lui en leur honneur : l'un était Giotto, lumière et principe de l'art ; le second était Filippo di Brunelleschi, pour l'architecture ; Donatello, pour la sculpture ; lui-même, pour la perspective et les animaux ; et, pour les mathématiques, Giovanni Manetti, avec lequel il s'entretenait souvent et raisonnait sur les problèmes d'Euclide. » Voilà un beau document. Sauf Giotto, ces hommes vivaient au temps d'Ucello, et nous avons ici leurs images fidèles. Combien ils nous apparaissent simples, sérieux, d'intelligence passionnée, en accord avec leurs œuvres ! Et Giotto, transposé d'après un portrait authentique, préside cet entretien commencé à Florence et qui se continue à Paris.



.PHAËL. LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS IER.

II

PIERO DELLA FRANCESCA. — FRA FILIPPO LIPPI — BENOZZO GOZZOLI. — LUCA SIGNORELLI. — LES GHIRLANDAJO. — BOTTICELLI. — MANTEGNA — LE PÉRUGIN. — LÉONARD DE VINCI.

De Piero della Francesca (1397-1483), le Louvre possède une *Madone* aux mains jointes, aux chairs fines et dures, en avant d'un paysage brun, rivière en lacets bordée d'ifs, une maison çà et là. Fra Filippo Lippi (né vers 1412) apparaît précieux et habile : il sait mélanger douillettement les mains de la mère et de l'enfant, particulariser les physionomies des saints et des anges réunis autour d'une Vierge qui est une petite paysanne de visage volontaire. Il compose sa *Nativité* avec un soin de détails extraordinaire : les lézards qui courent sur les pierres, la perruche et le paysage, les animaux autour de Joseph, de la Vierge, et Jésus tout nu sur la terre. Benozzo Gozzoli (1420-1498) n'est présent que par un *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, insuffisant à révéler le grand artiste. Par contre, Luca Signorelli (1441-1523), précurseur de Michel-Ange, se révèle par une belle esquisse : *La Naissance de la Vierge*, un Groupe de femmes de grande tournure, et une *Adoration des mages*, d'un art abondant et fastueux. Domenico Ghirlandajo (1449-1498) compose délicieusement une *Visitation* aux figures élancées, sainte Anne à genoux,



BOTTICELLI. *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean.*

la main sur le flanc de sa fille, et il exprime, dans le *Portrait d'un vieillard et de son petits-fils*, la bonté, la tendresse infinies du bonhomme au nez couvert de verrues, en même temps que la confiance, la grâce ingénue du joli enfant. Benedetto Ghirlandajo (1458-1499) est l'auteur d'un beau et terrible tableau, rouge et vert :



BOTTICELLI. *Giovanna Tornabuoni.*

Le Christ marchant au Calvaire, entouré de cavaliers farouches, de bourreaux grimaçant de fureur, et qui échange un suprême regard avec sa mère.

Filipepi, dit Botticelli (1447-1515), incarne à son tour l'art de Florence, au moment où l'influence de l'antiquité fait voisiner la mythologie grecque avec les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il va de la Madone qui écrit le Magnificat ou qui baisse les yeux sur son enfant, à Vénus allongée en avant d'un paysage (celle

du Louvre est seulement désignée comme appartenant à son école), et il est partout le même artiste riche, sobre, fin et nerveux. Mais le Louvre possède aussi deux fresques de Botticelli, celles qu'il fit pour la villa Lemmi à l'occasion du mariage de Lorenzo Albizzi avec Giovanna Tornabuoni. Voici la fiancée en une robe d'un rouge sourd, qui



MANTEGNA. *Le Calvaire*

accueille quatre jeunes femmes symbolisant les Vertus, et voici les époux se tenant par la main, devant une assemblée de femmes assises en avant d'un fond de verdures sombres. Rien de plus doux, de plus effacé, de plus harmonieux dans l'évanouissement, que ces chairs pâles encore si vivantes, que ces couleurs atténuées encore si fleuries.

Mantegna, qui vit à la même époque (1431-1506), né à Padoue, considéré comme un peintre de Venise, montre, lui aussi, les signes

du génie florentin. C'est une intelligence très souple et très variée, armée d'un métier précis. La *Vierge de la Victoire*, sous un dôme de feuillage et de fruits, est entourée de saints, adorée par François de Gonzague, aux yeux brillants, aux dents de loup. La *Sagesse victorieuse des Vices* est marquée de douce sérénité et de violence caricaturale. Le *Parnasse* est tout d'harmonie et de charme avec ses dieux qui président à la ronde des neuf Muses. Le *Calvaire* est d'un dramaturge violent qui s'est appliqué à exprimer la douleur de la Vierge, dont le visage effrayant est presque celui d'une morte en décomposition, et l'indifférence des soldats romains jouant aux dés : précieux tableau où chaque personnage est caractérisé, où le paysage rocheux de Jérusalem est comme ciselé dans la lumière. C'est seulement un fragment d'une œuvre complète : les deux autres parties sont au musée de Tours.



LE PÉRUGIN. *Sainte Famille.*

Pietro Vannucci, dit le Pérugin (1446-1524), vint aussi à Florence, où il étudia chez Verocchio. Il est pourtant un des représentants de l'école ombrienne, mais Florence joue longtemps le grand rôle attractif, et il se fait là une mêlée de tous les styles, de toutes les



CORRÈGE. MARIAGE MYSTIQUE DE STE. CATHERINE

manières, la Vénétie exceptée. Le Pérugin, moins ferme que Mantegna avec le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, est un savoureux peintre de petites Madones au visage rond, au petit nez, au front bombé, et un constructeur de corps élégants et mièvres comme celui du *Saint Sébastien*. Il est loin déjà de l'ombrien Niccolo Alunno (1430-1502) qui lui a été donné aussi pour maître, et qui est ligneux, décharné, dans ses peintures de la Passion aux apparences de gravures. Lorenzo di Credi (1453-1536), influencé par le Vinci, a la douceur et l'éclat. Un inconnu (désigné longtemps comme le Francia) fait le portrait d'un inconnu, jeune, noir, élégant, mélancolique : il n'y a pas de visage plus attentif, plus pensif, et c'est encore Florence avec sa fine sécheresse. A Ferrare, c'est Bianchi avec la *Vierge entre saint Quentin et saint Georges*, et c'est Lorenzo Costa avec la *Cour d'Isabelle d'Este*, réalité pittoresque mêlée d'allégorie. A Bologne, c'est Raibolini, dit le Francia (1450-1517), auquel il ne reste que la *Nativité* et le *Christ en croix* depuis que lui a été retiré le saisissant *Portrait d'homme en noir*.



INCONNU. *Homme en noir*

La Lombardie produit Léonard de Vinci (1452-1519), un des plus hauts esprits de l'humanité, en même temps qu'un des plus grands créateurs de la peinture. Avec lui, l'atmosphère entre dans l'art, les figures n'ont plus le sec découpage du métal ou de l'ivoire, mais la vie de la chair animée par le mouvement permanent de l'air et de la

lumière. Avec lui aussi, l'homme de science apparaît, l'esprit d'analyse, de recherche, de doute, qui mène ses découvertes et ses affirmations toujours plus avant. L'œuvre profonde qu'il a élaborée n'empêche pas d'aimer la jeunesse et l'effort des temps qui l'ont précédé. En réalité, ce sont les artistes désignés comme les primitifs qui ont rendu possible un artiste comme le Vinci. Ce sont leurs naïvetés, leurs gaucheries, leurs hésitations, leurs tâtonnements, leurs erreurs, leurs ignorances, mais en même temps leurs enthousiasmes, leurs conquêtes, leurs approches de la vérité des formes et de la beauté de l'expression, qui ont fait s'épanouir une telle connaissance des moyens du dessin, une telle perfection du modelé, une telle force et une telle subtilité de pensée Il faut bien voir et bien dire aussi que depuis Cimabue jusqu'à Vinci, on voit, d'année en année, de nom en nom, le savoir s'accroître, la vie se découvrir. Il ne restait plus guère au Vinci qu'à envelopper les figures d'air visible et respirable pour achever de réaliser la vie par l'œuvre d'art. Cela n'avait été entrevu que çà et là par quelques-uns, et une telle création changeait en un instant les lois de la peinture et agrandissait la signification de l'art. Le rôle du Vinci est donc le plus considérable de tous, puisqu'il a mené l'effort de ses prédéces-



VINCI. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus.*



RRÈGE. ANTIOPE

seurs jusqu'à un point qui n'a pas été et qui ne pouvait être dépassé. Ceci dit, il me paraît bien inutile d'opposer la recherche ardente et délicieuse des « primitifs » à la science consciente des hommes de la Renaissance. Pourquoi et comment séparer ce qui fut si bien uni, ce qui se présente dans l'histoire sans solution de continuité? Qu'il y ait eu décadence au XVIe siècle, en Italie, cela n'est pas pour surprendre : après une affirmation, comme celle de la Renaissance, le génie humain sommeille, et les imitateurs répètent les formules. Mais le sommeil n'est pas la mort, et il suffit d'un vrai homme ayant la sensibilité, l'amour et le don de créer, pour remettre en présence la nature et l'art. Au XVIIe siècle, pendant que l'Italie s'épuisera dans les redites obscures, la lumière mystérieuse de Rembrandt s'allumera et brillera au Nord.



VINCI. *Bacchus.*

Les œuvres de Léonard de Vinci sont rares. Cet homme savait trop son désir et s'acharnait trop à la possession pour avoir la production abondante. D'ailleurs, il ne fut pas uniquement un peintre, il fut un savant théoricien, un expérimentateur et un homme d'action. Et son œuvre d'artiste comporte toutes les préparations, toutes les études que l'on sait pour quelques œuvres complètes et parfaites. Le Louvre peut s'enorgueillir de posséder certaines de ces œuvres, qui sont presque toutes des chefs-d'œuvre. La *Joconde*, d'abord, cette Monna Lisa que le temps

a dépouillée lentement de sa couleur, qui survit dans la fine plénitude de sa forme, éclairée de l'immuable sourire qui se joue entre la bouche et les yeux avec une si extraordinaire expression de certitude secrète. La poésie a eu bien raison de s'acharner à ce sourire, de l'interroger et de le célébrer. Il n'est pas le jeu de physionomie quelconque d'un modèle que le Vinci a saisi en une heureuse minute, il est le résultat d'un long labeur poursuivi, il est un résumé de sensation et de pensée. Regardez les autres œuvres, les visages d'hommes et de femmes et les visages d'androgynes, vous retrouverez, errant ou fixé, plus vague ou plus affirmé, ce sourire de la Joconde par lequel Léonard a tout dit de sa curiosité ardente, de sa perception aiguë, de son jugement désenchanté.



Bernardino Luini. *L'Adoration des Mages.*

La même expression est au *Saint Jean* qui est plutôt une femme qu'un homme, mais ici l'humeur est plus railleuse, plus joyeuse. De même, au *Bacchus*, qui ressemble au *Saint Jean*, mais qui a plus de vigueur. De même, à la *Sainte Anne*, adorable de compréhension, d'attendrissement, cette fois, regardant la suite de la vie par sa fille et le fils de sa fille, une vie brûlante qui anime les visages, les mains, et jusqu'aux pieds nus de la Vierge apparus au bord de sa robe. Cette vie, elle est au regard fixe de *Lucrezia Crivelli*, elle fermente et bouillonne dans la grotte de la *Vierge aux rochers*, sombre réunion de la mère aux yeux baissés, des enfants à la fois joueurs



IEN.

ALPHONSE DE FERRARE ET LAURA DE DIANTI

et sérieux, de l'ange au visage lucide qui montre Jésus du doigt. Il y a de la fièvre dans tous les tableaux du Vinci, une fièvre qui vient des bleues vapeurs d'orage enroulées autour des rochers en aiguilles, des cœurs inquiets et des pensées fixes des personnages, de l'esprit chaleureux de l'artiste.

III

BERNARDINO LUINI. — ANDRÉA DI SOLARIO. — FRA BARTOLOMMEO. — RAPHAEL. — ANDRÉ DEL SARTO. — LE CORRÈGE.

Le Vinci eut tout naturellement une immense influence sur son temps et sur les temps qui suivirent. Parmi ses élèves et imitateurs, j'ai déjà nommé Lorenzo di Credi. J'ajoute Beltraffio, Bernardino Luini, Oggione, dont le Louvre a des ouvrages. Oggione est probablement l'auteur de la copie de la *Cène* que nous possédons. De Beltraffio nous avons la vierge de la famille Casio, lasse, alourdie. Bernardino Luini (1460-1530) a produit de belles œuvres, mais d'une soumission absolue à son maître : voyez la *Sainte Famille*, le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, d'une harmonie rouge et dorée, la *Salomé*. Nous avons aussi de lui une série de fresques. où la science de l'élève du Vinci s'allie au frais sentiment des peintres primitifs : la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, fines expressions, couleurs claires, comme délavées. Luini, à son tour, crée une école dont voici les produits : les fresques de l'*Annonciation*, du *Christ*, de *Caïus Mutatus refusant les présents samnites*. Andréa di Solario (1458-1509) est célèbre par son *Saint Jean-Baptiste* à la chair morte, aux lèvres bleuies, et surtout par sa *Vierge au coussin vert*, de forme mièvre, mais de joli mouvement, la mère et l'enfant tout près l'un de l'autre. Fra Bartolommeo (1469-1517) n'est au Louvre

que par une Vierge entourée de saints et par une *Salutation angélique*, mais c'est assez pour l'indication de son influence sur Raphaël, s'ajoutant à l'influence du Pérugin.

Avec Raphaël, d'ailleurs, ce qui apparaît, ce n'est pas une révolution, comme avec le Vinci, c'est un résumé. Mais ce résumé est accompli par une individualité tellement forte, tellement armée de certitude, qu'il prend une force d'originalité surprenante. On a pu se lasser d'entendre vanter l'assurance, la pondération, la sérénité, l'équilibre, la perfection de Raphaël, mais sitôt qu'on l'aborde, ce sont les mêmes termes, répétés par l'admiration des siècles, qui viennent à l'esprit. Raffaello Santi, dit Sanzio (1483-1520), ne reçut pas seulement l'enseignement du Pérugin, de Fra Bartolommeo, et peut-être de Luca Signorello. Il étudia et connut la peinture de ses prédécesseurs et de ses contemporains, eut la révélation du Vinci. On a divisé sa vie d'artiste en trois périodes, classé ses productions sous trois manières : il est l'élève du Pérugin, — il étudie à Florence, — il prend l'entière possession de lui-même au Vatican. La manière florentine est au Louvre avec le petit *Saint Michel*, le petit *Saint Georges*, la *Belle Jardinière*. Les autres œuvres sont de la fin de la vie de Raphaël : la *Sainte Famille de François Ier*, la *Vierge au diadème bleu*, *Saint Michel terrassant le Démon*, le *Saint Jean dans le désert*, les portraits de *Jeune Homme*, de *Balthazar Castiglione*, de *Jeanne d'Aragon*.



RAPHAEL. *La Belle Jardinière.*

Ce dernier n'est pas tout entier de la main de Raphaël, et une autre toile, *Portraits d'hommes*, lui est gratuitement attribuée.



RAPHAEL. *Balthazar de Castiglione.*

Si le petit *Saint Michel* et le petit *Saint Georges* sont de fines et patientes études, et si le grand *Saint Michel*, aux ailes

déployées, aux draperies flottantes, annonce la décadence théâtrale qui se précipitera après la disparition de Raphaël, l'artiste donne la mesure de son charme et l'indication de sa puissance avec ses autres œuvres. La *Belle Jardinière*, délicieuse de clarté, de limpidité, et la *Vierge au diadème bleu*, sont des images délicates de maternité tranquille et saine. La *Sainte Famille*, dite de François I[er], rassemble Joseph accoudé et regardant, Anne joignant les mains de Jean-Baptiste, Jésus s'élançant vers sa mère, l'ange qui répand une gerbe de fleurs des champs sur les personnages, et c'est la magnificence d'une harmonie de formes et de mouvements. Le *Saint Jean dans le désert* a toute la force concentrée du modelé de Vinci, avec la vigueur musclée de Raphaël. Le portrait de *Jeune Homme* en noir, et le portrait de Castiglione, gris et noir, montrent le grand portraitiste, maître de l'expression et du caractère. Une toile qui lui est seulement attribuée, *Apollon et Marsyas*, est un chef-d'œuvre de grâce antique et de drame humain. En conclusion, si Raphaël s'est assimilé tous les éléments de l'art de son temps, il a su aussi les faire servir à une œuvre nouvelle, où se marque inflexiblement son approche de la nature. Il ne s'est laissé emprisonner dans aucune formule, il a sans cesse agrandi sa découverte et voulu la vérité.

Après lui, au contraire, on ignorera la nature, on voudra imiter des formules. Mais un peintre de Florence, contemporain de Raphaël, vaut d'être mis à part, Andrea del Sarto, esprit rêveur, talent souple : toutefois, sa *Charité* du Louvre, malgré sa physionomie vigilante et les enfants bien groupés, est d'une facture molle, et son portrait d'avocat n'est pas des plus affirmés. Et voici l'un des génies les plus naturels, les plus exquis de la peinture, Allegri, dit le Corrège (1494-1534), avec deux chefs-d'œuvre, le *Mariage mystique de Sainte Catherine*, d'une si étrange grâce maladive, si différente de la fermeté de Raphaël, et le *Sommeil d'Antiope*, la volupté endormie dans le sommeil, la chair pétrie de lumière



TINTORET. SUZANNE AU BAIN.

IV

ANTONELLO DE MESSINE. — LES BELLINI. — CARPACCIO. — TITIEN. — GIORGIONE. — TINTORET. — VÉRONÈSE. — CANALETTO. — GUARDI. — PANINI. — LES CARRACHE. — GUIDO RENI. — CARAVAGE. — LE DOMINIQUIN. — SALVATOR ROSA.

VENISE est toujours mise à part, avec infiniment de raison, dans l'histoire de l'art italien. La ville bâtie sur l'eau, par sa lumière dissoute dans l'atmosphère humide, ses reflets, ses couchants, ses communications avec l'Orient, a produit un groupe de



TITIEN. *Jupiter et Antiope.*

peintres cherchant les formes et les harmonies colorées plus que les formes sculpturales et les harmonies de silhouettes. C'est d'abord Antonello de Messine (1444-1493), Napolitain qui vint s'établir à Venise après un voyage dans les Flandres, et dont nous possédons le ferme et cruel *Condottiere*, figure chaude, yeux durs comme des

agathes, bouche qui ne pardonne pas. Puis, après Crivelli, Vivarini, le caractère de l'art vénitien se marque davantage par les *Portraits d'hommes*, de Gentile Bellini (1426-1507), une *Madone* de Giovanni Bellini (1427-1516), un tableau de l'école de Gentile : *Réception d'un ambassadeur vénitien au Caire*, la *Prédication de saint Étienne à*



GIORGIONE. *Concert champêtre.*

Jérusalem, beau tableau couleur d'ambre, de Carpaccio (mort après 1519)

Tiziano Vecelli, dit le Titien (1477-1576), est le grand artiste représentatif de Venise, le réalisateur du tableau à la couleur riche, chaude, comme spongieuse, qui réunit les formes par la savante répartition des valeurs. Les œuvres du Titien qui sont au Louvre font splendidement cette démonstration : la *Sainte Famille*, la *Vierge*



PAUL VÉRONÈSE. LES NOCES DE CANA.

et l'Enfant, la *Vierge au lapin*, le *Christ couronné d'épines*, la *Mise au tombeau*, le *Concile de Trente*, *Jupiter et Antiope*, *François Ier*, *Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti*, l'*Homme au gant* et d'autres portraits d'hommes. Titien a la sérénité des grands poètes qui savent la vie. Il dit le tumulte cruel du supplice du Christ, le silence respectueux de l'ensevelissement. Il anime en fête païenne la surprise d'Antiope par le satyre Jupiter. Il est paysagiste avec une largeur, une abondance incomparables; il harmonise splendidement les verdures avec les lointains bleus, avec les robes rouges et bleues et les chairs de ses vierges et de ses saintes. Il emplit de lumière blonde la salle du concile de Trente. Il peint de graves et chaleureux portraits comme celui de l'Homme au gant, et cet autre à la barbe noire en éventail, et cet autre aux cheveux rabattus sur le front. Il crée une des beautés de la peinture avec le portrait de Laura de Dianti, aux épaules larges, aux petits seins, aux cheveux blonds ondés, au doux visage pensif et secret.



VÉRONÈSE. *Evanouissement d'Esther.*

Barbarelli, dit Giorgione (1477-1511), est resté comme l'émule du Titien, malgré sa courte existence. Ce que l'on possède de lui suffit d'ailleurs pour sa gloire. Au Louvre, sa *Sainte Famille*, et surtout son *Concert champêtre*, sont parmi les œuvres rares. Le *Concert* est une réunion de deux hommes habillés et de deux femmes nues. L'un des hommes, en rouge, tient un luth. Une femme, assise, joue de la flûte,

et l'autre est debout auprès d'un puits. Un beau paysage se déploie, un troupeau marche à l'ombre des arbres. Toute la lumière est comme concentrée dans les deux belles créatures, aux chairs denses, dorées comme des fruits d'automne.

Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1512-1594), montre *Suzanne au bain* par une belle femme, longue, souple, servie par deux suivantes, épiée par deux vieillards. Il esquisse un *Paradis* où le Christ, couronnant la Vierge, est entouré d'une foule d'apôtres, de pères, de docteurs, de saints, de saintes, d'anges, en un arrangement de vaste décoration. Il peint un homme vieux, à la chair grisâtre, au visage ravagé. C'est peu pour donner l'idée du Tintoret, dont l'œuvre est considérable à Venise, mais la *Suzanne* exprime au moins très fortement et très richement les qualités du peintre. En revanche, un autre grand peintre de Venise, Paolo Caliari, dit le Véronèse (1528-1588), se présente au Louvre dans tout le déploiement de sa grandeur aisée, de son faste délicieux.

Les *Noces de Cana* suffiraient pour le définir complètement, avec leur bariolage de costumes si bien opposés. L'épisode de la vie du Christ devient un extraordinaire carnaval, un festin superbe ; les peintres de Venise donnent un concert aux souverains d'Europe, et c'est l'apparition même de Venise dans l'histoire, avec ses palais de marbre, sa fête, sa couleur d'Orient, son caractère d'auberge splendide, — l'auberge des rois qu'elle sera encore deux siècles plus tard. Véronèse peint tout cela inconsciemment, en se jouant ; il a surtout le souci de l'ordre dans la profusion, et de l'atmosphère blonde faite de tous les reflets des couleurs. Mais nous le possédons avec infiniment de variété par *Suzanne*, *Esther*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Repas chez Simon le Pharisien*, — par des exemples de ses grandes décorations : *Jupiter foudroyant les crimes*, et le *Saint Marc*, — par un tableau de chevalet de mouvement souple, de couleur argentée et phosphorescente : l'*Incendie de Sodome*, — par



…UL VÉRONÈSE. PORTRAIT DE FEMME.

la délicieuse *Vierge* entourée de sainte Catherine, de saint Benoît, de saint Georges, — par un *Portrait de femme* qui le révèle attentif à la tournure et à l'expression.

Il faut au moins inscrire ici les noms de Palma Vecchio, Bonifazio, Bassan, chez lesquels on trouvera la beauté de la peinture vénitienne, ample, dorée, voluptueuse, foyer de chaleur et de vie, la plus belle peinture du monde. Mais l'histoire de l'art de Venise est presque épuisée avec Véronèse. Il faut passer un siècle pour trouver Tiepolo (1693-1770) redondant et fade à la fois, puis, fort heureusement, quelques peintres qui fixent la physionomie de la Venise du XVIIIe siècle en fines architectures, comme Canaletto (1697-1768), en silhouettes prestement touchées, comme Guardi (1712-1793) en documents d'apparat, comme Panini (1695-1768), tous trois au Louvre. C'est la fin de Venise.



VÉRONÈSE. *L'Incendie de Sodome.*

La décadence était d'ailleurs partout en Italie, à Bologne, à Rome, à Naples comme à Florence et à Venise. Au XVIe siècle, les Carrache ne sont pas sans talent (voyez surtout les paysages d'Annibal), mais ils s'épuisent à vouloir vivre sur le passé, ils mettent l'art à la place de la nature, sont des professeurs et non des créateurs. Guido Reni (1575-1642), l'Albane (1578-1660), le Guerchin (1591-1666)

peuvent être pris, parmi tant d'autres, comme exemples de cette décroissance de l'art. Amerighi, dit le Caravage (1569-1609), garde au contraire le sentiment du réel, maintient vigoureusement les droits de la vie. Sa *Mort de la Vierge*, sa *Diseuse de bonne aventure*, son *Concert*, malgré l'opacité des ombres, la lourdeur de la forme, ont de beaux morceaux, d'une vaillante exécution. Le *Portrait d'Alof de Wignacourt*, grand maître de Malte, debout, couvert de son armure, accompagné de son page qui porte son casque, est une savante image de force et d'autorité. Caravage a été le maître de Ribera et le lien est évident entre les deux artistes. Chez Zampieri, dit le Dominiquin (1581-1641), il y a une finesse de sentiment et de style visible par des œuvres comme la *Sainte Cécile*, le *Roi David*. Salvator Rosa (1615-1673), qui sera ici le dernier nommé de l'école italienne, a dû sa réputation au goût pittoresque de ses paysages, de ses scenes de brigands, de ses batailles, mais qui a vu une de ses toiles les connaît toutes, c'est sans cesse le même décor et le même mélodrame.



Canaletto. *Vue de Venise.*



RUBENS. *Triomphe de la Religion.* (Fragment.)

L'ÉCOLE FLAMANDE

I

JAN VAN EYCK. — ROGIER VAN DER WEYDEN. — HANS MEMLING. — JEAN GOSSAERT. — QUENTIN MATSYS. — BRUEGHEL LE VIEUX.

Le Louvre ne possède pas un grand nombre d'œuvres des primitifs de l'école flamande. Il n'a rien de Hugo van der Goes. Rien non plus de Thierry Bouts. Une œuvre est seulement attribuée à Gérard David. Mais Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, montrent des œuvres caractéristiques.

Le tableau de Jan van Eyck (vers 1380-1440), *La Vierge au donateur,* est un de ceux à propos desquels on peut prononcer avec

le plus de sécurité le mot de chef-d'œuvre. C'est l'une des plus précieuses merveilles de la peinture. Il n'y a pas seulement ici la beauté du coloris, que Jan van Eyck et son frère Hubert passent pour avoir porté à cette perfection en inventant la peinture à l'huile. Il y a un fini particulier de la matière, un travail de patience sans aucune puérilité, qui font songer à l'art des bijoutiers et des orfèvres. Il y a, de même, dans la recherche de l'expression, une magnifique opiniâtreté clairvoyante qui ne recule devant aucune difficulté, qui entreprend et réalise la tâche de fixer la vie avec toutes ses nuances particulières et sa grande signification générale.



INCONNU. *Homme âgé.*

Trois personnages sont en scène, la Vierge, l'Enfant Jésus, et le donateur, le chanoine Roslin La Vierge aux fins cheveux d'or est humble tout en consentant à l'adoration, il y a sur son visage boudeur aux yeux baissés le sentiment de responsabilité d'un rôle trop lourd pour sa jeunesse et sa timidité. Le chanoine, en face d'elle, est un juge scrutateur bien plutôt qu'un donateur adorant, malgré sa posture à genoux et ses mains jointes : jamais il n'y eut visage plus impassible, bouche plus serrée, regard plus perçant. Quel admirable portrait, pesant et fin à la fois! L'Enfant Jésus, entre la Vierge et le Chanoine, tout en restant un enfant, est marqué de sérieux précoce, semble affirmer sa volonté et sa puissance. J'oubliais un quatrième personnage, un ange, tout minuscule, comme un génie familier, qui descend, ailes ouvertes, et va poser sur la tête de la Vierge une couronne d'or et de perles. Ceci nous conduirait à l'inventaire matériel du tableau, et c'est un monde que l'on ne se lasse pas de scruter et où l'on découvre sans cesse du nouveau. Après

MEMLING. VIERGE ET ENFANT JÉSUS.

que l'on a admiré le vêtement du chanoine, la robe sombre à ramages bronzés, qui a des nuances et des luisants de hanneton, le manteau rouge de la Vierge, on découvre soudain, à travers les arcades, un vaste paysage, monticules couverts d'arbres, montagnes au loin, et toute une ville bâtie sur les deux rives d'un fleuve, reliées par un pont, et mieux encore, toute l'existence de la ville, les gens qui passent sur le pont, qui voguent en barques, qui vont par les rues, et qui bougent et vivent malgré leur volume presque microscopique. Une scène intermédiaire relie les trois personnages principaux à cette agitation du fond : un jardin en terrasse, avec des lis en bordures, des pies dans les allées, des paons sur les balustres, et deux petits bonshommes qui regardent, par l'échancrure d'un créneau, le panorama de la ville.

Rogier van der Weyden, dit Rogier de la Pasture (1400-1464), fit un voyage en Italie, où il apporta, dit-on, la peinture à l'huile, d'où il rapporta, sûrement, le sentiment dramatique italien. Mais il est très flamand avec la *Déposition de croix* qu'il a au Louvre, où le Christ est un cadavre roidi peint avec une absolue et effrayante vérité. Hans Memling (1435-1494) a moins d'acuité et de pénétration que Jan van Eyck, mais il a infiniment de calme et de douceur. C'est le vrai peintre de Bruges, sa peinture colorée et fine en accord avec la ville qui reflète si harmonieusement les couchants verdâtres et roses. Le Louvre possède de lui une œuvre importante : *La Vierge et l'Enfant Jésus adorés par des donateurs*. La Vierge au front bombé, aux gros yeux, au nez long et fin, à la petite bouche, est assise sous un vestibule ouvert; au dehors, on aperçoit, à gauche, un château; à droite, une chaumière. Au premier plan, deux groupes : le donateur accompagné de sept bourgeois et de saint Jacques en son costume de pèlerin, et la donatrice, avec douze femmes et fillettes, et saint Dominique en abbé. Jésus regarde le donateur, la Vierge regarde la donatrice. L'ensemble est d'une construction savante,

de masses bien réparties, et d'une riche et grave coloration par la Vierge rouge entre les deux groupes noirs.

Autour de ces œuvres pourvues de leur état civil, se groupent d'autres œuvres, anonymes, qui aident à nous faire concevoir la physionomie de l'école flamande au xve siècle. C'est une *Salutation angélique,* à l'intérieur d'artisan aisé ou de bourgeois, avec le lit rouge, la banquette garnie de coussins, la fenêtre emplie de lumière. C'est le beau portrait d'*Homme âgé*, et ce sont les portraits significatifs de Philippe le Beau et de Charles-Quint. C'est un *Tryptique,* de l'école de Memling : Saint Sébastien, la Résurrection, l'Ascension où tous les regards sont levés pour apercevoir les pieds du Christ disparaissant dans un nuage. C'est un *Enfer* où se révèle l'imagination enfantine et cocasse qui donnera naissance à tant de Sabbats et de Tentations de Saint Antoine. C'est, surtout, le beau tableau des *Noces de Cana,* attribué à Gérard David, si curieux de mise en scène, saisissant par le contraste du festin de viandes et de vins avec les visages mornes, attentifs ou sévères. Les temps intermédiaires sont représentés par Jan Gossaert, dit Jean de Mabuse (1470-1541), qui se donna à l'art italien, mais qui est encore au Louvre avec une œuvre flamande, l'expressif *Portrait de Jean Carondelet,* et par Quentin Matsys (1466-1530), qui reste Flamand, soumis à certaines formes de ses prédécesseurs, et en même temps créateur de mouvements, d'expressions, de scènes, qui annoncent une période nouvelle. Le *Christ bénissant* est un peu un type d'imagerie religieuse, mais le *Banquier et sa femme,* voilà encore une œuvre caractéristique par son observation et son arrangement, les deux personnages accoudés à la table, l'homme pesant des pièces d'or, après avoir trié les bagues, les pierres, les perles fines, la femme feuilletant un livre d'heures. C'est un trait charmant qui est alors marqué par cette femme laissant en suspens, au bout de ses doigts, la feuille où est peinte une miniature de la Vierge, pour s'intéresser au travail utile de son mari. Tous deux



QUENTIN MATSYS

LE BANQUIER ET SA FEMME

ont les traits pointus, la bouche serrée, le visage sérieux des avares.

On arrive à Pierre Brueghel le Vieux sans pouvoir suivre au Louvre l'ordre chronologique de la peinture flamande. Brueghel le Vieux (1525-1569) est un maître qui représente la peinture de mœurs, la vie des paysans, des malheureux, des infirmes, et qui la représente supérieurement, avec une ampleur du comique douloureux, et même un goût d'évocation mystérieuse, dont il ne sera pas retrouvé d'exemples. Deux tableaux minuscules, *Vue d'un village* et *Danse de paysans,* témoignent de sa verve et de sa précieuse exécution, mais deux autres tableaux, les *Mendiants* et les *Aveugles*, révèlent le peintre à l'exécution large et facile et l'étrange évocateur d'humanité. Les Mendiants, culs-de-jatte, béquillards, se traînent au long d'un mur en briques, cyniques, ricaneurs et satisfaits. Les Aveugles, au premier plan d'un magnifique paysage rustique, s'en vont l'un derrière l'autre, se tenant par la main, s'agrippant à leurs vêtements, se touchant du bâton, et tombent à la rivière du même mouvement éperdu et incliné. Leurs faces levées, les orbites emplis de chair ou vitrés d'une taie, ne signifient pas l'angoisse, mais plutôt la sécurité et la satisfaction. Ils vont béatement où leur destin les attire. C'est une image irrécusable de la fatalité.

II

RUBENS. — VAN DYCK. — JORDAENS

RUBENS (1577-1640) est à l'aboutissement et au sommet de la race. Il a reçu l'enseignement des patients maîtres de son pays, et il est allé chercher en Italie la révélation des maîtres du mouvement et de la couleur. Mais il était trop fort, trop bien doué, pour rien abdiquer de sa race et de sa personnalité Au retour en

Flandre, il se retrouva flamand, et même il n'avait jamais cessé d'être flamand : il n'y a qu'à voir ses copies pour deviner immédiatement qu'il ne peut être que lui-même. Il acquit la science, il sut multiplier les figures, agencer une composition, couvrir toutes les surfaces, mais ce furent là pour ainsi dire ses dons extérieurs de peintre abondant et magnifique. Il n'en restait pas moins riche de sensations profondes, d'une



RUBENS. *La Fuite de Loth.*

intense vitalité intérieure qui alimentait sans cesse sa production. Il ne faut pas seulement songer aux travaux de décoration exécutés avec des collaborateurs, et par lesquels, certes, il est bien Rubens dirigeant et accomplissant une œuvre unique Il faut pénétrer l'essence de son génie dans les tableaux qu'il exécute seul, dans ses toiles de chevalet, dans ses ébauches, dans ses études. On connaît alors le grand artiste amoureux de la vie, toujours prêt à la condenser en traits mouvementés et superbes, en colorations pénétrées de lumière, en une expression générale où il y a de la sérénité et du tumulte. Comme tous les



Brueghel le Vieux. — Les Aveugles.

grands artistes, il ne se fait pas un idéal de beauté conventionnel, il croit à la beauté de la vie qu'il connaît, et il se hâte de l'apercevoir et de la fixer. C'est ainsi que le nom de Rubens éveille la vie large, coulant à pleine rue, les cortèges fastueusement déployés, les martyres qui sont des apothéoses, les paysages tout rougis et dorés de soleil, la femme telle qu'il l'aimait, de toute la force de son sang et de son cœur, la femme de son pays, blonde et blanche,



Rubens. *Couronnement de Marie de Médicis.*

charnue avec des grâces fines, et les yeux transparents de l'enfance.

Rubens est au Louvre, sinon complet, du moins suffisamment pourvu d'œuvres qui montrent les principales directions de ses recherches et la qualité supérieure de ses réalisations. La chaude délicatesse de ses improvisations savoureuses, de ses conceptions savantes, est visible dans la *Fuite de Loth*, la *Fuite en Égypte*, le *Tournoi près des fossés d'un château*, dans ses paysages. Sa manière ample et aisée de traiter la figure humaine, non en portrait serré, mais en fragment de tableau, se révèle avec le *Baron de Vicq*, *Élisabeth de France*, la dame que l'on croit être Suzanne Fourment, et

enfin *Hélène Fourment avec deux de ses enfants*, œuvre délicieuse



RUBENS *Les Trois Grâces.*

de vie surprise, de carnation fraîche, d'atmosphère dorée. Le constructeur de groupes, l'harmoniste élégant, fournit sa preuve avec *Tomyris*. Enfin, par une rare bonne fortune, le Louvre se trouve

posséder une grande œuvre décorative de Rubens, la série exécutée pour la galerie du Luxembourg à la gloire de Marie de Médicis.

Rubens l'exécuta de 1622 à 1625, avec le secours de ses collaborateurs habituels, mais on voit, par les esquisses du *Triomphe de la Vérité* et des *Parques*, avec quelle netteté d'esprit, quelle sûreté de main, il inventait et agençait ses grandes compositions. Elles sont au nombre de vingt et une, mettent en scène toute la vie de la reine, sa naissance, son éducation, son mariage, la naissance de son fils, son couronnement, sa régence, son gouvernement, ses voyages, son évasion de Blois, sa réconciliation avec Louis XIII, et le tout se termine par la Conclusion de la Paix et le Triomphe de la Vérité. C'est de la peinture de commande et de l'histoire officielle, cela est certain. Les événements y sont représentés de manière conventionnelle, et l'allégorie, traitée avec une magnifique indifférence quant aux intentions, y vient trop souvent au secours de l'historiographe ignorant ou embarrassé.



VAN DYCK — *Son portrait.*

Mais c'est l'œuvre du décorateur et du peintre qui importe surtout. Le décorateur résout toutes les difficultés, couvre toutes les surfaces sans que rien décèle l'hésitation et la fatigue. Les personnages mythologiques ou symboliques, les Parques, Junon, Jupiter, les Heures,

les Fleuves, les Amours, les Trois Grâces, l'Hymen, les Naïades, l'Anarchie, la Victoire, Apollon, Minerve, Mars, Vénus, etc., se mêlent avec la plus heureuse facilité aux personnages réels. Le peintre ne se désintéresse nullement du programme : voyez le délicieux trio des Grâces qui président à l'éducation de Marie de Médicis, — les Naïades qui s'ébattent dans les eaux du port de Marseille, — les Parques et la Junon de la *Destinée de Marie de Médicis.* Et lorsque Rubens veut bien occuper toute la scène, c'est l'admirable *Couronnement*, chef-d'œuvre de peinture historique, fait de force, de beauté souple et de simplicité.



VAN DYCK. *Les Enfants de Charles Ier.*

Malgré toutes les objections, ces œuvres sont vraiment l'un des attraits, l'une des parures du Louvre. On les voit maintenant dans une salle spacieuse, richement décorée, et l'on peut se faire par elles une idée exacte de la poésie théâtrale, de la vérité d'attitudes et de gesticulation, de la grâce robuste et fine de Rubens.

Van Dyck (1599-1641) doit être nommé ici. Il est, dans l'histoire de l'art des Flandres, une sorte de lieutenant de Rubens, formé par lui, touché comme lui par la science italienne, mais animé d'une charmante et souple personnalité, qui empêche toute confusion avec



RUBENS — LA KERMESSE.

la personnalité plus forte de son maître. Van Dyck a pour lui un charme de jeunesse, une grâce cavalière, et aussi un certain dandysme, dangereux à imiter, car il se transforme aisément, chez les imitateurs vulgaires, en insupportable prétention mondaine. Lui, Van Dyck, reste discret et fin, il a le goût et la mesure, et son élégance se garde de la sottise.

Comme Rubens, il a su passer par l'Italie et rester Flamand. Deux de ses toiles, au Louvre, *Renaud et Armide*, la *Vierge et l'Enfant Jésus*, témoignent très vivement de l'influence vénitienne. Mais cet apprentissage utile terminé, sa personnalité retourne à sa race et se donne libre cours. Son portrait est d'un Flamand blond et rose, et livre en partie le secret de sa manière : le peintre a certainement donné un peu de sa tournure, de sa souplesse, de son maintien, à tous les modèles qui sont venus vers lui. Chacune de ses œuvres a gardé de sa grâce. Dans la *Vierge aux donateurs*, si la mère et l'enfant sont de caractère effacé, l'homme et la femme agenouillés sont de belle allure, sans pourtant que rien de leur âge, de leur costume, soit esquivé : la femme au profil anguleux, au bonnet noir, à la grande collerette; l'homme à la moustache grise que caresse l'Enfant Jésus, d'un si joli mouvement. Que sera-ce lorsque Van Dyck peindra quelque créature jeune et souple, l'*Homme avec sa petite Fille*, la *Dame et sa Fille*, l'*Homme* qui a la main sur la hanche? Sa peinture, très soutenue dans la gravité, dans la douceur, est alors délicieuse de finesse. La trame des chairs, des vêtements noirs, est une des plus légères, des plus aériennes qui soient. Cette manière, bien visible, bien profonde chez Van Dyck, n'exclut pas la recherche du caractère : ainsi, les portraits des ducs de Bavière et de Cumberland, le portrait (si odieusement restauré) du duc de Richmond, les Enfants de Charles Ier, petits monstres à grosses têtes qui ont imposé à Van Dyck comme une intention de caricature, et enfin, le portrait de Charles Ier, en veste claire, en culotte rouge, botté

de cuir jaune, coiffé d'un chapeau à plumes, la canne à la main, en avant de son cheval que tient un écuyer. Voilà une œuvre unique de coloris et d'expression, où tous les éléments reçus de la race, du voyage, de l'atelier, ont été animés par un tempérament particulier, employés et dominés par une intelligence originale.

Jacob Jordaëns (1593-1678), contemporain de Rubens et de Van Dyck, fut élève, comme Rubens, de Van Noort. On a souvent dit que Jordaëns et Van Dyck marquaient les deux pôles du génie de Rubens, et c'est la vérité : pendant que Van Dyck est un raffiné, tout en sveltesse, en charme d'esprit, Jordaëns est un charnel, tout en vigueur, en solidité. Sa peinture est ventrue et musclée, il bâtit des vieillards géants, des enfants herculéens, des femmes colosses. Voyez au Louvre, où Jordaëns peut être fort bien connu, l'assemblée du festin des *Rois*, du *Concert après le repas*, la foule du *Jésus chassant les Vendeurs du Temple*, et la dégringolade du *Jugement dernier*. Les ressuscités qui tombent à l'enfer font songer à une kermesse lubrique et caricaturale menée à travers la vallée de Josaphat. Jésus est un révolutionnaire qui surgit parmi les marchandes, les maquignons, les bestiaux, les acheteurs. Les tablées semblent des illustrations de Pantagruel, tout ce monde est débordant de nourriture, joufflu, mafflu, obèse. Et voici, dans l'*Enfance de Jupiter*, la déesse déshabillée de ce monde de la graisse, une femme d'une ampleur sans pareille, chargée de chair, prisonnière de la matière, mais acceptant son sort avec une sérénité parfaite.



VAN DYCK. *François de Moncade.*



RUBENS. DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.

III

BRUEGHEL DE VELOURS. — BROUWER. — TENIERS. — FRANS PORBUS. — JAN FYT. — VAN DER MEULEN. — HUYSMANS DE MALINES. — PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Brueghel de Velours (1568-1625), qui était le fils de Brueghel le Vieux et qui fut le collaborateur de Rubens, est un artiste qui ne dépasse pas l'ingéniosité, comme on peut le voir par ses tableaux encombrés, tels que le *Paradis terrestre*, ou la



Teniers. *Fête du Village.*

Bataille d'Arbelle, au fouillis précieux et coloré. Mais déjà au temps de Rubens, et un peu de temps après Rubens, toute une partie de l'art flamand est dans la peinture de mœurs, et les petits cadres qui

enferment des tabagies, des intérieurs de cabarets, de chaumières, des danses sur une grande route, des scènes de paysannerie, se sont tellement imposés à l'histoire que même après les Primitifs, après Rubens, après Van Dyck, ces petits tableaux, ces « flamands », sont



TENIERS. *L'Enfant prodigue.*

devenus comme la personnification et la raison d'être de l'école. Un peintre a presque fait à lui tout seul cette menue gloire devenue si vivace, il a donné sans effort, par la seule abondance de sa production, l'immortalité à ses magots. C'est David Teniers. Pourtant, il faut nommer avant lui son aîné, Adrien Brouwer (1605-1638).

Brouwer est même un meilleur peintre que Teniers, il a mieux que lui la verve et le mouvement, la prompte inspiration du pinceau,



BENS

HÉLÈNE FOURMENT ET SES ENFANTS.

l'observation comique et acerbe. Admirez la profondeur d'attention de l'*Homme taillant sa plume*, la face de béatitude violente du *Fumeur*, la gesticulation de l'*Intérieur de cabaret*, et le drame de l'*Opération*, le patient hurlant, le chirurgien renfrogné. Toutes ces petites scènes ont la vivacité du dessin, le jaillissement d'une peinture sanguine, au service de l'humour et de l'âpreté de l'artiste.

Teniers, encore une fois, n'a pas cela. Auprès de Brouwer, qui est, notez-le, un Hollandais venu à Anvers et classé dans l'école flamande, Teniers est gris, neutre, sourd, il va d'une allure calme, il est presque toujours modéré, ordonné, et peut parfois sembler banal. Il y aurait pourtant grande injustice à l'accabler par une comparaison. C'est un harmoniste du gris, c'est un artiste expert à composer un tableau, et c'est un fin réaliste, sachant donner un intérêt et un charme à la plus humble vérité.

La grande vie menée par l'*Enfant prodigue* est infiniment touchante. Le jeune cavalier flamand dîne avec deux femmes, à la porte d'une auberge. Il y a tout bonnement un poulet rôti sur la table, une mendiante s'approche, deux musiciens jouent du violon et de la flûte, et l'hôtesse se hâte d'écrire l'addition sur une ardoise qu'elle appuie contre la palissade. Le *Reniement de Saint Pierre* est une réunion de buveurs et de fumeurs dans un cabaret, tous les gens occupés de ce que vient de dire un bonhomme à barbe blanche. La *Tentation de Saint Antoine* a la même tranquillité. De même, la *Fête du Village*, où le seigneur et la dame peuvent se risquer parmi des paysans respectueux et fort sages : nous sommes loin de l'emportement de la *Kermesse* de Rubens. Mais observez que dans toutes ces toiles, il y a un sens exact de la silhouette, et la présence de l'air et de la lumière, souvent une très belle harmonie colorée comme dans la distribution de pain intitulée : *Œuvres de miséricorde*, ou une harmonie grise, jolie et distinguée, comme dans la *Chasse au héron*, où le héron et les faucons se débattent au

premier plan, pendant que les cavaliers se hâtent derrière un repli de terrain Observez aussi que presque tous les paysages ont un charme malgré qu'ils soient très sobres, très froids avec leurs eaux et leurs ciels d'étain, leurs verdures immobiles, et enfin, réjouissez-vous des buveurs, des joueurs de boules, parmi lesquels il y a tant de personnages cocasses, à grosses têtes, à grands nez pointus, à longs



TENIERS *Intérieur de cabaret.*

et lourds mentons, gnomes flamands en vis-à-vis avec leurs maritornes, les uns et les autres absolument fantastiques dans la sérénité de leurs occupations, bien plus fantastiques que tous les animaux biscornus, que tous les diables effrayants comme des colimaçons, que Teniers lance dans ses sabbats paisibles et ses enfers pour effrayer et amuser les petits enfants.

Chronologiquement, c'est Franz Porbus (1559-1627) qui doit être placé auprès de Teniers. Mais Porbus est un dépaysé qui travailla

surtout à Paris, et dont il y a surtout à retenir, au Louvre, les deux portraits de Henri IV, en cuirasse et en pourpoint, qui sont deux bons documents historiques. Paul Bril (1554-1662) peint des paysages aux sombres verdures. G. de Crayer (1584-1669) dresse le cardinal-infant, Ferdinand d'Autriche, sur un immense cheval à petite tête, et met en scène un *Saint Augustin en extase*. Je nomme aussi Van Diependeck, Van Oost, Craesbeck, Gonzalès Coques, Boucquet, le peintre d'un robuste *Porte-Étendard*. Frans Snyders (1579-1657) est un peintre de chasses, d'oiseaux, de poissonneries où s'amoncellent les huîtres, les phoques, les chiens de mer, les crabes, les congres, les raies, tout le monde ruisselant de la mer. Jean Fyt (1611-1661) est un autre spécialiste de la nature morte, fruits, gibier, ustensiles de chasse. Van der Meulen (1632-1690) fournit les illustrations d'une histoire officielle de Louis XIV : entrées à Douai, à Arras, marche de l'armée sur Tournay, Courtrai, prise de Valenciennes, passage du Rhin. Huysmans de Malines (1648-1727) veloute et dore des lisières de forêt.

Je mets à part un artiste que pourrait réclamer l'école française, Philippe de Champaigne (1602-1674), né à Bruxelles, où il fait ses premières études, mais d'une famille de Reims, et accomplissant sa carrière à Paris, peintre d'Anne d'Autriche, membre de l'Académie. Au Louvre, le *Repas chez Simon* et la *Cène* sont des œuvres compassées et banales. Le *Portrait de petite fille* en prière confine à l'imagerie religieuse. L'originalité de Philippe de Champaigne n'est pas là. Il est portraitiste, soucieux du caractère vrai, de la particularité du personnage : ainsi, le cardinal de Richelieu, au costume rouge largement peint, à la fine tête cavalière, et les portraits de Mansard et Perrault, de Robert Arnaud d'Andilly, du Prévôt des marchands et des Échevins de la ville de Paris, de J.-A. de Mesme, président à mortier au Parlement de Paris, et son propre portrait. Tous sont de mine grave, de costume sévère, et il est évident que Philippe de Cham-

paigne se prouve ici peintre d'observation attentive et de réflexion profonde, mais la tendance d'esprit de l'artiste va nous apparaître mieux encore. En lui, le jansénisme a trouvé son peintre. Voyez le portrait des deux religieuses, la mère Agnès Arnaud et la sœur Catherine de Sainte-Suzanne, fille de Philippe de Champaigne : c'est la nudité monacale, le mur gris, la chaise de paille, les robes grises à croix rouge, les physionomies absentes de la vie. Toutefois, il y a encore ici une sérénité dont on ne trouvera pas trace sur le visage d'une laïque, la lugubre *Femme inconnue*, aux chairs exsangues, aux larmiers gonflés, dévote fanatique visiblement prisonnière du froid délire de l'idée fixe.



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. *Richelieu*



N DIJCK. CHARLES IER.



VAN GOYEN. *Marine*

L'ÉCOLE HOLLANDAISE

I

GÉRARD DE SAINT-JEAN. — ANTONIS MOOR. — MIEREVELT. — FRANS HALS. — VAN GOYEN. — REMBRANDT.

LA peinture hollandaise commence au Louvre avec quelques tableaux du XVIe siècle : un *Sacrifice d'Abraham;* la scène de *Loth et ses Filles* groupés au premier plan pendant qu'au loin la ville foudroyée s'enflamme, se brise, s'écroule; des portraits d'hommes, une grande *Vénus* de Zustris ou Suster (1526-1600), mélange d'Allemagne et d'Italie. La *Résurrection de Lazare,* de Gérard de Saint-Jean, qui vivait à Haarlem pendant la seconde moitié du XVIe siècle, est l'œuvre la plus remarquable de cette période,

avec son assemblage bien réglé de costumes rouges, verts et noirs, son Christ famélique et révolutionnaire, ses Juifs à grands bonnets qui se bouchent le nez à l'odeur du cadavre ressuscité. Une telle peinture vient visiblement des Flamands de l'époque précédente, montre l'éclosion d'art plus tardive en Hollande. Cela n'a rien pour surprendre. Malgré le contact immédiat des deux pays, la Hollande, plus retirée, plus perdue dans le dédale de ses canaux et la brume de sa mer, devait connaître après la Flandre la montée et la conquête de l'art.

Puis, brusquement, c'est Antonis Moor, ou Moro (vers 1512-1576), si différent des premiers peintres hollandais ses contemporains. Moro, il est vrai, né à Utrecht, a voyagé en Italie, en Espagne, en Angleterre avant de se fixer à Bruxelles et à Anvers, et c'est un art complet, cosmopolite, qu'il rapporte parmi ses compatriotes encore au travail sur place. On peut le considérer comme un peintre magnifique, non sans rapports avec Holbein. Il aborde la représentation du visage humain avec une certitude étonnante, il sait scruter les yeux, faire penser les fronts, marquer un caractère par la sérénité d'une chair sanguine, par l'usure d'un teint jauni, par la contraction ou la lippe d'une bouche, par la physionomie des mains. Il sait aussi rendre sa toile somptueuse par l'arrangement et la peinture des costumes, il sait approfondir la couleur, velouter les noirs, dorer les blancs, faire jaillir la lueur d'un bijou. Les portraits qu'il a au Louvre, de Louis del Rio et de sa femme, d'Édouard VI, de sir Francis Drake, du Nain de Charles-Quint, soucieux et revêche auprès de son molosse, ces portraits sont d'une certitude, d'une intelligence, d'une gravité, d'une sobre harmonie, d'une sombre richesse, qui peuvent entrer en comparaison avec les œuvres des maîtres qui ont étudié la figure humaine.

Cette peinture de Moro est une peinture cosmopolite, c'est vrai, mais on peut y discerner le sérieux, la gravité de toute une partie de l'art hollandais, et non la moindre, puisqu'elle a Rembrandt comme expression suprême. Voici, maintenant, que les manifestations de la



JORDAENS. LE ROI BOIT

vie civique se font jour, avec le tableau d'un anonyme : *Une Chambre de rhétorique;* avec la toile colorée et vivante de Van de Venne : *Fête donnée à l'occasion d'une trêve.* Voici que les hommes et les femmes aux visages avisés et sérieux, aux costumes noirs, aux collerettes blanches, aux gants brodés, se montrent dans les tableaux sages et fins de Mierevelt (1567-1645). Enfin, la Hollande va s'épanouir, avec sa santé et sa gaîté, dans l'œuvre de Frans Hals (1580-1666).

Mais il ne faut chercher au Louvre qu'un aperçu de l'œuvre de Frans Hals. Le *Descartes* est très beau, avec son visage fatigué, volontaire, opiniâtre, de Breton qui est allé chercher la liberté de la pensée en Hollande; toutefois, c'est là une œuvre d'exception, qui ne renseigne pas sur la véritable nature de Frans Hals, sur sa verve heureuse, sur sa virtuosité légère. Les *Portraits de la famille Van Beresteyn*, malgré la finesse d'observation, ne satisfont pas encore complètement, inquiètent par leur aspect métallique et dur. Mieux valent les portraits séparés de Nicolas van Beresteyn et de sa femme, la femme surtout, en bonnet et en collerette, une broderie d'or qui garnit le corsage et retombe sur le ventre proéminent. Mieux valent surtout la fraîche et riante *Bohémienne*, et le Portrait d'une femme inconnue, où nous avons la perception de ce que peut être la force délicate de la peinture de Hals. On peut déjà ici le deviner et le voir comme un artiste adroit et prompt, un réaliste agile ne connaissant ni l'hésitation ni la fatigue, et qui doit se manifester souvent en toute aisance et sécurité. Mais, je le répète, les toiles du Louvre ne sont que des indications. C'est à Haarlem, chez lui, qu'il faut aller voir Frans Hals pour apprendre sa vie et son œuvre, pour connaître l'épanouissement de sa production, sa facilité savante, et aussi les côtés inattendus de son talent, tel que le révèle l'énergique et intelligent portrait de Descartes. Auprès de Frans Hals, son frère Dirk Hals (1589-1656) est présent par un tableau d'un intérêt documentaire, le *Festin champêtre*, détaillé et précieux.

La terre et la mer de Hollande ont aussi leurs peintres. Le premier, Van Goyen (1596-1656), à l'aide du métier le plus simple et le plus sûr, par des peintures en camaïeux bistrés ou verdâtres, évoque, par des œuvres qui sont de saisissants portraits, les rives basses des rivières et des canaux, les élargissements soudains vers l'horizon de la mer, la vie du bord de l'eau, les mouvements des haleurs, des passeurs, des pêcheurs, et toutes les indications des silhouettes, tous les effleurements de constructions, fond des ensembles vastes, profonds, aérés, où l'on perçoit tout proche le clapotis de l'eau grise, où l'on voit voguer les barques inclinées sous la voile, où l'on distingue au loin les profilements de villes, les maisons, la tour de l'église, les moulins dressés dans le vent. Et ce vent, lui aussi, est visible, il passe, il court dans les admirables ciels peints par Van Goyen sur presque toute la hauteur de la toile, des ciels qui roulent des nuages, qui versent des ondées, qui retiennent et répandent la lumière argentée des contrées humides.



REMBRANDT. *Son portrait en 1637.*

Nous voici, en suivant l'ordre des dates, devant Rembrandt van Ryn (1606-1669), qui incarne la Hollande, mais qui dépasse la Hollande. Comment celui-ci surgit-il? Quelles influences se sont exercées sur l'enfant, sur le jeune homme, pour en faire un grand peintre? On ne sait. Il était né avec le don de voir, et la vie de joies et de douleurs qui a été la sienne, comme celle de tous les hommes,



D. TENIERS LE JNE. INTÉRIEUR DE TABAGIE.

a surexcité sa sensibilité et son émotion, développant et exaltant en lui la faculté créatrice. C'est tout ce que l'on sait, puisque l'on ne connaît qu'imparfaitement les points principaux de sa biographie. On a cru longtemps qu'il était né dans la banlieue de Leyde; on croit maintenant qu'il est né à Leyde même. On n'a pas encore éclairci la question de savoir si son père, Harmen Gerritz, dit van Ryn, était meunier ou propriétaire d'un moulin. On sait à peu près le nom de la jeune fille qu'il a épousée, Saskia Uylenburg, mais on ne sait qui elle était. Il eut une servante, Hendrickje Stoffels, qu'il a immortalisée, comme Saskia, par sa peinture. On croit que cette femme, qui est morte auprès de lui, a été sa maîtresse, et quelques-uns ont dit qu'il l'avait épousée. Que sait-on encore? Qu'il eut un fils nommé Titus; qu'il connut la vogue, puis l'abandon, l'abondance, puis la pauvreté; qu'il eut toute une société d'amis à Amsterdam, des bourgeois, des amateurs, des savants, des fonctionnaires, et que tous ces gens moururent avant lui ou le négligèrent, puisqu'il reste seul, après avoir enterré ses deux femmes, son fils, sa belle-fille, sa servante, puisqu'il meurt seul, dans une triste chambre du quartier de Roosgratch, ne laissant pas d'argent pour se faire enterrer, mais seulement son lit, ses vêtements, sa palette et ses brosses.

On n'a guère plus de renseignements sur la formation, non de son génie spirituel, mais de son talent de peintre. On cite comme ses maîtres van Swanenburg, Lastman, Pinas, Schooten, mais sans plus de certitude, et sans pouvoir préciser aucune de ces influences. Par son inventaire, on en a appris davantage : on a su son goût, non seulement pour les œuvres d'art de l'Antiquité, de l'Italie et de la Flandre, mais pour les objets des Indes, de la Chine, du Japon, pour les pièces d'histoire naturelle, oiseaux, coquillages, minéraux. Enfin, on a son œuvre de peintre et de graveur. Mais il est impossible, devant ses œuvres, de penser seulement au peintre qui les a conçues et exécutées. Il faut, qu'on le veuille ou non, oublier le spectacle

matériel, un des plus beaux, un des plus complets pourtant qui nous aient jamais été offerts; il faut, dis-je, l'oublier pour pénétrer



REMBRANDT. *Saint Mathieu.*

sa signification, pour apprendre tout ce que la vie peut contenir de passion, d'ardeur, de joie, de mélancolie, et finalement de force supérieure au destin. Rembrandt est un peintre, oui, sans doute, mais il n'est pas un peintre comme les autres, il est un peintre comme

les grands génies de la peinture, et peut-être plus profondément qu'aucun autre, mais il est surtout un homme qui raconte la vie par la peinture. Le récit qu'il a fait de son passage à travers le monde n'est pas tout entier au Louvre, mais ce que le Louvre possède suffit à faire resplendir sa pensée dans le mystère de son art.

Ce qu'il a cherché, c'est d'abord une concentration de la lumière de plus en plus vive pour arriver à l'expression la plus profonde. C'est ensuite une forme de moins en moins arrêtée quant aux lignes, de plus en plus précise et dense quant aux volumes, pour arriver à la sensation de la vie la plus complète. Il est donc parvenu à déterminer la forme par les effets de la lumière, à communiquer à son œuvre le mouvement lumineux de la vie. Chez lui, rien de fixe, rien de rigide, mais la respiration des êtres dans la perpétuelle ondulation de l'atmosphère pénétrée de soleil. Il y a un point plus éclairé, plus vif que les autres, dans chaque tableau de Rembrandt, et ce point est un produit, le résultat d'une progression lumineuse qui commence aux régions où il semble que l'ombre soit absolument opaque. Regardez mieux, et, même dans cette ombre, vous apercevrez le tressaillement roux et doré qui va croître jusqu'au resplendissement total. Aucune solution de continuité, l'œuvre a l'unité absolue, au point que l'on peut voir en elle aussi bien une décroissance qu'une croissance de la lumière. Chacune des toiles sera alors un monde avec un centre qui éclaire et échauffe toutes les parcelles en surface, tous les plans en profondeur.

On peut suivre cette recherche de Rembrandt au Louvre, en essayant de classer les toiles possédées par le Musée. On peut partir des portraits de Rembrandt jeune, nu-tête ou en toque, datés de 1633 1634, 1637. Un petit *Philosophe en méditation* est aussi de 1633, et l'autre *Philosophe* est vraisemblablement de la même époque. Déjà, c'est l'art de Rembrandt, cette représentation de la pensée en travail dans le silence, perdue dans un recoin du logis, sous l'escalier en spi-

rale, en face de la petite fenêtre ouverte sur l'espace : par cette fenêtre la lumière entre, se répand sous les voûtes, caresse et réchauffe le vieillard. C'est la même lumière qui apporte son rayon et sa chaleur dans le *Ménage du menuisier*, pour l'homme au labeur, la mère



REMBRANDT. *Le Bon Samaritain.*

penchée vers le berceau, l'enfant nouveau-né qui tressaille et s'épanouit au tiède contact (1640). La forme prend une grandeur subite, l'expression devient poignante et dramatique avec les *Pèlerins d'Emmaüs*, où la lumière qui éclaire le Christ semble une lueur souterraine, venue d'un caveau mortuaire, tant le visage a la couleur de la



ANS HALS. LA BOHÉMIENNE

mort. L'action du *Bon Samaritain* se passe au crépuscule, la scène est empreinte de la douceur apaisée d'une fin de jour, une illumination dernière, presque à ras de terre, éclaire l'épaule, le profil d'un personnage, le front bandé, les genoux et les pieds du blessé que l'on porte, la croupe d'un cheval, l'angle des maisons, et finalement le visage attentif de l'homme bienfaisant (1648)

Voici d'autres chefs-d'œuvre, d'une force grandissante, d'une solidité qui semble défier les années et la mort : l'*Homme au bâton* (1651), *Hendrickje Stoffels* (1652), la servante et la maîtresse de Rembrandt veuf, celle que l'on aime à se représenter furtive et vigilante autour de l'homme de génie resté seul, raillé, abandonné, bientôt misérable, parce qu'il était allé plus avant dans la connaissance de la nature et de l'art. Ce visage de femme, bon et réfléchi, tendre et passionné, ne peut mentir, et Rembrandt l'a vu tel qu'il était pour le parer, en cet admirable portrait, de toute la dorure rose de la lumière plus encore que des bijoux, des perles et de la fourrure. C'est encore Hendrickje, cette *Bethsabée* (1654) nue, charnue et solide, avec de si jolies délicatesses du visage, du col, des épaules, des bras, des seins, beauté vivante et vraie, qui fait s'effondrer tant de nudités conventionnelles et mensongères. Ce serait encore Hendrickje, ce buste de femme épanouie désigné, on ne sait pourquoi, comme une *Vénus*, et qui est bien de la même facture que le portrait et la nudité, facture non pas plus riche, plus éblouissante, mais plus libre encore peut-être.

Rembrandt, désormais, est le maître de sa forme. Il sait ce qu'il voit et ce qu'il veut, peut construire en quelques coups de brosse le *Bœuf écorché* (1655) ou écrire sur un visage le magnifique poème de réflexion du *Saint Mathieu* qui écoute la parole du génie familier murmurée à son oreille (1661). C'est à la même époque qu'il se peint lui-même, et le *Rembrandt âgé* (1660), dès qu'on l'a compris et que l'on a muettement dialogué avec lui, devient l'image chère entre toutes, qui ressemble le mieux à la vie. On revient sans cesse pour

scruter ce visage ravagé et courageux, cette force sensible qui sait garder sa peine et son secret, et opposer non pas même l'orgueil et le mépris, mais l'acceptation sereine, à l'adversité, à la misère, à l'âge, à la douleur, à la mort, au monde hostile. Rembrandt est seul désormais. Il a perdu son dernier fils et Hendrickje. Mais il a toujours sa palette à la main, il peint, il crée, il vit jusqu'à son dernier souffle, il s'impose au destin

II

GÉRARD DOU. — FERDINAND BOL. — NICOLAS MAËS. — AERT VAN DER NEER. — ADRIEN VAN OSTADE. — PAUL POTTER. — ALBERT CUYP. — RUYSDAEL. — HOBBEMA.

UN tel homme a pu avoir des élèves, mais il est trop évident qu'il n'a pu former un autre lui-même, puisque son art était le résultat de son existence. Il ne pouvait offrir en enseignement que son exemple. A ceux qui pouvaient le comprendre de s'appliquer à vivre leur vie, comme il l'avait fait. Il est donc inutile de trop chercher au Louvre les traces des élèves de Rembrandt. Il en est un, qui est fort célèbre, Gérard Dou (1613-1680), et dont nous possédons une des toiles les plus fameuses, la *Femme hydropique*, la malade dans son fauteuil, le médecin attentif et solennel, la scène éclairée par une fenêtre, un fin lustre de cuivre reluisant au plafond. C'est un effet de lumière appris chez Rembrandt, mais ce n'est que l'apparence rembranesque. Ici, tout est sec, tout est puéril. Gérard Dou est un artiste appliqué, méticuleux, qui emploie sa myopie de vision et d'esprit à des travaux patients et précieux. Chaque personnage, chaque objet, chaque détail sont pris et représentés à part, sans aucun souci de l'atmosphère et de l'effet général. L'élève est juste à l'opposé du



EMBRANDT. PORTRAIT DE FEMME.

maître. Il suffit encore, pour mesurer l'écart, de citer Ferdinand Bol (1616-1680), avec le bon *Portrait* d'un mathématicien, et Nicolas



Nicolas Maës. *Le Benedicite.*

Maës (1632-1693), avec le petit tableau de genre du *Benedicite*.

Mieux vaut aller vers un peintre comme Aert van der Neer (1603-1677) qui est, après Van Goyen, un savant paysagiste de la Hol-

lande. Il déploie, dans ses *Bords d'un canal*, un grand ciel de brume dorée au-dessus des maisons de bois, des vaches, des bateaux. Mais il est aussi et surtout le peintre des clairs de lune. Il a certainement fait d'autres paysages, au matin et au crépuscule, il s'est distrait des canaux gelés et des arabesques des patineurs. Et peut-être même, dans son œuvre, ses tableaux lunaires sont-ils en minorité. Mais je ne sais pourquoi, ou plutôt je sais bien que c'est pour avoir contemplé souvent un tableau de lui qui est au Louvre, lorsque son nom vient en ma mémoire, il évoque tout de suite une peinture argentée et bleuie par le clair de lune. Aert van der Neer m'apparaît alors comme un peintre paisible, comme un promeneur discret, comme un poète épris de silence et de douceur. Je le vois qui épie le lever de l'astre nocturne, lorsque celui-ci apparaît plein et énorme à l'horizon, qu'il s'élève lentement dans la solitude du ciel, que sa lumière découpe nettement les ensembles, s'insinue dans le secret de l'ombre. C'est le repos de la terre fatiguée du travail du jour, le bain délicieux de lumière froide après l'étreinte brûlante du soleil. Van der Neer est le magicien de ces nuits paisibles, et nous le possédons sous cet aspect avec le tableau du *Village traversé par une route*, qui serait bien mieux nommé *Route au clair de lune*, et qui est enivrant de silence à peine troublé. Ce n'est pas encore la pleine nuit,



AERT VAN DER NEER. *Route au clair de lune.*



REMBRANDT. BETHSABÉE.

c'est le soir, alors qu'il reste encore de la vie éparse. Les maisons sont éteintes, mais les canards barbotent dans la mare, un chien rêve, un homme passe avec un cheval, deux bourgeois prolongent leur causerie, et tout est pénétré de fine lumière pâle, les gens, le sol, les arbres aux feuillages immobiles.

De Van der Neer, je vais à Adrien van Ostade (1610-1685). Celui-ci, comme Brouwer et Teniers pour la Flandre, a aidé à fixer la renommée des petits tableautins, des scènes de genre où revit l'existence intime d'un peuple. Adrien van Ostade a rempli cette tâche avec infiniment d'esprit, de verve et de talent. Beaucoup de ceux qui ont voulu imiter cette peinture de genre, en Hollande et ailleurs, n'en ont pris que les apparences, les arrangements superficiels. Il ne suffit pas de mettre en place quelques accessoires, après avoir dressé un décor ; il ne suffit pas de montrer des silhouettes et des gesticulations de personnage, ni de distribuer les rôles d'une anecdote spirituelle. Il faut encore être un connaisseur d'humanité, savoir lire les caractères dans l'attitude et la mimique de l'individu, et se préoccuper de vérité plus que d'anecdote. Il faut aussi être un peintre pour parer toutes ces observations de la beauté et de la finesse du métier. Il faut, quels que soient le goût et le poussé du détail, posséder une ampleur de composition, une harmonie et une richesse de matière.

Tel est le cas d'Adrien van Ostade. C'est un peintre à la manière brillante et large, grasse et précieuse à la fois, comme on peut le voir dans le *Maître d'école*, l'*Homme d'affaires* et toutes les toiles où il représente des liseurs, des buveurs, des fumeurs, des intérieurs de cabaret. Il dépasse même cette ingéniosité et ce fini par un tableau comme le *Marché aux poissons*, si particulier, si beau, avec les formes noires dans la lumière verdâtre, et par cet autre tableau où il s'est peint lui-même au milieu de tous les siens, et qui est connu sous le nom de la *Famille du peintre*. La paternité de ce tableau lui est disputée, mais on n'a pas encore trouvé une meilleure attri-

bution, et il sied de lui laisser le bénéfice de cette réunion du père et de la mère assis, qui se tiennent par la main, des deux aînés, un garçon et une fille, qui sont debout, d'un adolescent debout derrière son père, et de cinq étranges petites filles en robes noires longues, en



A. van Ostade. *La Famille du peintre.*

bonnets blancs, en collerettes blanches, qui font figure de naines ou de petites vieilles à gros nez, à bons sourires. La scène se passe dans une chambre où il y a une cheminée, des fleurs, des tableaux, un grand lit bleu à rideaux, elle est de la plus heureuse répartition de noirs et de blancs, et c'est sûrement une des plus intéressantes représentations de la famille hollandaise.



MBRANDT. REMBRANDT AGÉ.

Les œuvres d'Isak Van Ostade (1621-1649) sont conventionnelles et vides après que l'on a regardé et goûté celles de son frère Adrien, sauf, toutefois, *Un Canal gelé en Hollande*, qui a son intérêt, et le *Toit à porcs*, d'une virtuosité surprenante. Je m'arrête encore devant quelques œuvres. Une *Marine* de Simon de Vlieger est emplie de



PAUL POTTER. *La Prairie.*

l'air vif de l'espace. Les paysages de Jean Both sont de lumière assourdie, de charme discret. Les cavaliers et les chevaux de Wouwermann témoignent d'une manière voulue, d'une habileté délicate. Un tableau de Wouwermann est souvent un objet de fabrication courante, mais c'est parfois une petite chose bien agencée, avec des décors de maisons et des groupements de gens mis à l'effet pittoresque, et de jolis effets de lumière sur la robe des chevaux blancs et alezans. Les animaux de Berghem sont mis en scène trop spirituel-

lement, et l'accent de nature manque. Le *Jugement du prix de l'arc*, de Van der Helst, est d'aspect jovial et lourd, bien loin de Rembrandt et loin aussi de Frans Hals, ai-je besoin de le dire? Je passe et j'arrive à Paul Potter (1625-1645).

Celui-ci est un artiste de rare distinction, au talent réfléchi, choisissant avec un soin parfait les éléments de nature dont il veut composer son art. Il met peu de chose dans ses tableaux, mais montre bien ce qu'il veut, espace les êtres, les animaux, sur des fonds presque dénudés. Une palissade, un arbre lui suffisent, dans le beau tableau de la *Prairie*, pour établir le premier plan. Encore n'est-ce qu'un bout de palissade, et ne voit-on de l'arbre que le tronc et une première branche. Quoi encore? La prairie verte et grasse, une chaumière parmi quelques verdures, et tout au fond, l'indication d'un village. Au-dessus de cela, un grand ciel profond. C'est le décor. Paul Potter y installe, comme personnages, trois bœufs. L'un est debout, presque au milieu de la prairie, un second regarde par-dessus la palissade, et beugle, un troisième est couché. Plus loin, à mi-chemin de la ligne d'horizon, deux moutons font mesurer la distance. C'est tout, et c'est une fête paisible et magnifique. Le peintre a fait avec soin, avec scrupule, le portrait des trois bêtes, s'acharnant à la forme, à la couleur, à l'allure, et aussi, on peut le dire, au caractère et



PAUL POTTER. *Le Bois de la Haye.*



ERARD DOU. LA FEMME HYDROPIQUE.

à la ressemblance. Il est ainsi arrivé à la vérité. Et par la lumière répandue sur toute la scène, qui dore les animaux, le sol, le vieil arbre, l'horizon, il est arrivé à la beauté.

C'est le tableau le plus important de Potter au Louvre. Mais il a encore un *Cheval en liberté*, blanc et noir, dans une prairie où l'on voit aussi un cerf et deux biches, des *Chevaux attachés à la porte d'une chaumière*, finement et nerveusement modelés, et le *Bois de la Haye*, aux plans lumineux sous les arbres, animé par les vaches à l'abreuvoir, les moutons au repos, le cavalier, le carrosse et l'auberge.

La dorure de soleil que nous venons d'admirer chez Paul Potter, nous allons la retrouver chez Albert Cuyp (1620-1691), plus affirmée d'une autre manière, plus riche, étudiée à l'heure plus avancée du couchant, alors que l'atmosphère se vaporise davantage, embrume les feux mourants du jour. Les objets et les êtres éclairés par cette lumière ne sont pas du même sentiment fin et tendre que chez Paul Potter. Cuyp aime moins les choses pour elles-mêmes, les prend surtout pour les faire servir à l'harmonie de sa couleur et au doux éclat de sa lumière. Il est plus indifférent pour le choix, se laisse volontiers aller à l'anecdote, ou plutôt croit nécessaire, pour la construction et l'intérêt de son tableau, de compliquer le sujet principal par l'adjonction de figures et d'occupations dont il pourrait fort bien se passer. Ainsi, son beau *Paysage* aux vaches fauves serait plus beau sans le groupe du berger flûteur et des enfants qui veulent s'imposer à l'attention, au détriment du magnifique espace lumineux. Au contraire, dans la *Promenade* et le *Départ pour la promenade*, tout est d'accord, les cavaliers en habits d'un si beau rouge, ou d'un si beau bleu, les chevaux gris pommelé, et les lointains si délicieusement illuminés. Cuyp a aussi au Louvre une *Marine*, qui est un sûr et dramatique paysage de tempête, mais il reste surtout dans le souvenir comme le peintre de la poussière d'or et de la poésie des soirs d'automne.

Un autre monde se découvre dans l'œuvre de Jacob Ruysdaël (1628-1682), qui serait le plus grand paysagiste de la Hollande, s'il n'y avait pas Rembrandt. De même race que Cuyp, trouvant, comme lui, l'inspiration de son art dans sa patrie, il fournit la preuve de l'immense, de l'inépuisable variété de la nature, offerte à tous les esprits



RUYSDAËL. *Tempête sur les digues.*

opposés, à tous les tempéraments, à toutes les humeurs. Ruysdaël, lui, était d'humeur sauvage, d'esprit réfléchi et triste. Il préférait, aux grasses images du bien-être, aux douceurs blondes de la lumière, les solitudes où sévit la violence des éléments, les ciels chagrins brouillés par les averses et ravagés par les ouragans. Je fais là, bien entendu, son portrait d'après les sentiments qui me paraissent domi-



Albert Cuyp. Le Départ pour la promenade.

ner son œuvre, mais la supposition est d'accord avec ce que l'on croit savoir de sa vie mélancolique et pauvre.

On trouvera cet accord au Louvre par les verdures sombres, les ciels nuageux de ses tableaux. Le *Buisson*, qui peut se nommer aussi le *Coup de vent*, est une image de désolation : les feuillages secoués, tordus, les nuages chassés d'une course rapide, et, sur le talus qui monte vers une chaumière, un homme qui peine sous la rafale, suivi de ses chiens. Après cette tristesse, la fureur. La *Tempête sur les digues* lance la mer du même mouvement large et rythmé à travers les piliers noirs de l'estacade et sur la palissade qui protège un humble toit. La vague fait rage, se soulève en amas verdâtres, éclairés par places, se balance en vastes ondulations, se répand en écume. De gros navires semblent immobiles, des barques chargées de toile courent, inclinées sous le vent, l'horizon d'eau est livide sous le ciel noir. Lorsque Ruysdaël veut montrer le sourire de la lumière comme dans le paysage du *Coup de soleil*, il fait passer cette lumière, à travers les nuées un instant éclaircies, il frappe la prairie d'un rayon furtif qui fait apparaître plus sévère tout le reste du paysage, le pont, le moulin, l'église, le château, les ruines, et rend semblables à des ombres les mendiants et le cavalier arrêtés sur la route.

On peut passer vite, après Ruysdaël, devant Karel du Jardin (1622-1678), si ingénieux que soient ses agencements de paysages et ses groupements d'animaux. Il n'y a pas là d'émotion et de poésie, et le peintre est plus lui-même avec la farce de ses *Charlatans italiens*. De même, après la *Tempête sur les digues*, on peut négliger Bakhuysen (1631-1708), ses *Marines*, sa *Mer agitée*, son *Escadre hollandaise*. Le paysagiste qui clôt le XVIIe siècle en Hollande est Meindert Hobbema (1638-1709), moins âpre, moins profond que Ruysdaël, mais aussi épris de nature, aussi attentif, se plaisant autour des pauvres maisons, aux lisières des forêts. Son œuvre a vraiment la couleur et l'odeur des feuilles. C'est le peintre des arbres, un ancêtre

certain de notre école de Fontainebleau. Il n'a que deux paysages au Louvre. Dans l'un, au bord d'une mare, un vieux chêne brûlé par la foudre achève de mourir. Dans l'autre, à travers l'arche de deux arbres, c'est la vue du *Moulin à eau*, humble et riant dans la clairière, délicieuse harmonie de rudes verdures et de toits rouges.

III

TER BORCH. — JAN STEEN. — BREKELENKAM. — METSU. — PIETER DE HOOCH. — VAN DER MEER. — A. VAN DE VELDE. — LES MIERIS. — NETSCHER. — VAN DER HEYDEN.

Le dernier groupement des peintres hollandais est admirable, fait une digne suite à Rembrandt par des sujets pris modestement dans l'au jour le jour de la vie, mais sentis d'une intelligence vive, amoureuse des êtres, des choses, de leurs aspects, de leurs significations. Ici, chacun est maître dans son domaine, ne va pas au hasard, ne traite pas indifféremment tout ce qui se présente, se délecte à étudier, à parfaire un sujet choisi. Prenez presque n'importe quelle œuvre de ces maîtres de la Hollande, vous serez tout d'abord ravi parce que vous y verrez, au premier coup d'œil, un équilibre de dessin, une richesse et une harmonie de couleurs, une répartition des volumes, des plans, de la lumière. Puis, à mesure que vous regarderez, que vous étudierez, que vous goûterez ce savoureux aspect, cette science consommée, vous découvrirez de plus en plus la logique qui a présidé à ces arrangements, vous apercevrez sans cesse des traits nouveaux qui concourent à la perfection tout d'abord ressentie. Le tableau de genre, finalement, vous apparaîtra ce qu'il est, une chronique des mœurs, un poème d'intimité, un chapitre d'histoire.



RUYSDAËL. LE BUISSON.

Voici Ter Borch (1617-1681), avec les robes de satin blanc, douces, dorées, légères et crémeuses, qui ondulent et miroitent dans ses toiles. La femme de la *Leçon de musique* chante, et un cava-



TER BORCH. *Le Galant Militaire.*

lier en habit carré et en bottes l'accompagne sur la guitare. Des deux femmes du *Concert*, l'une chante, l'autre pince les cordes, pendant qu'un valet aux cheveux filasse, à la chair anémique, au regard et au sourire vicieux, apporte des rafraîchissements sur un plateau.

Supposez, si vous voulez, la compagnie un peu équivoque. Ter Borch, ici, n'appuie pas davantage, il est metteur en scène de fine comédie. Avec le *Galant Militaire*, il est plus explicite. La courtisane cossue, velours noir et hermine, soigneusement coiffée, qui offre une collation au gros homme botté et cuirassé, s'arrête dans son mouvement de verser à boire pour regarder les pièces d'or étalées dans la forte main tendue vers elle. Elle est âpre au gain et revêche à l'amour désintéressé, cela est visible, tandis que le gaillard, doux et bon colosse, est tout inquiet de la tournure de l'entretien. Ter Borch excelle à réaliser, d'un art malicieux et pointu, ces pensées secrètes, ces études achevées de caractère.



JAN STEEN. *Repas de famille.*

Non moins pénétrant est Jan Steen (1626-1679), mais très différent quant à l'allure. Steen a la réputation d'un joyeux et plaisant compagnon, et certes il la mérite, car il met l'humanité en scène de manière comique et réjouissante au premier aspect, mais il est mieux qu'un amuseur, ou plutôt il est un amuseur de la bonne race, car à regarder longtemps, à pénétrer l'une de ses œuvres significatives, on connaît bientôt ce sentiment amer que laisse l'observation des grands comiques. Après avoir observé chez l'artiste les types d'ivrognes, de débauchés, de filous, qu'il décrit et approfondit d'une verve si impitoyable, on a vraiment touché les bas-fonds où s'agite une humanité grossière et rouée, uniquement occupée à soigner ses vices et à servir ses intérêts. L'histoire des peintres hollandais est remplie de racontars et de calomnies, et toutes les basses anecdotes se sont acharnées contre les grands et



Pieter de Hoogh. Intérieur hollandais.

savants artistes, à commencer par Rembrandt. Jan Steen n'avait donc pas à être épargné, et les biographes perfides l'ont représenté comme un joueur, libertin et ivrogne, vivant la même vie que ses modèles. C'est, à première vue, parfaitement absurde, et il faut tenir au contraire Jan Steen comme un sérieux observateur et un grand laborieux. Il n'est représenté au Louvre que par trois tableaux. L'un est étiqueté, avec raison, *Mauvaise Compagnie*, puisqu'il représente un godelureau ivre et endormi en proie à des mégères qui le dépouillent de son manteau, de son épée, de sa montre, avec les mines les plus basses, les plus infâmes du monde. Le second tableau, dit *Repas de famille*, a tout l'air d'une ribote dans une auberge, à en juger par la tenue et la gesticulation des personnages. Le troisième, *Fête flamande*, est représentatif de la verve, de la puissance comique de l'artiste. Les personnages sont bien un peu séparés, mais chacun des êtres qui se donnent ici à la joie des sens débridés est nettement vu, violemment et joyeusement caractérisé.

Un tableau de Brekelenkam, la *Consultation*, met en présence la femme malade, assise dans un fauteuil, le médecin, debout, tout en noir, en petit manteau, en grand chapeau. C'est un dialogue expressif des regards, la demande anxieuse, la réponse rassurante, et, malgré la tristesse du sujet, une carrure et une bonhomie plaisantes.

Gabriel Metsu (1630-1667) n'a pas la force de Steen ni l'aigu de Ter Borch, mais il a en partage le plus fin et le plus souple talent, la plus rare délicatesse. N'importe quelle simple étude d'un visage, construite et caressée par lui, révèle mille nuances de talent et d'observation. Par exemple, la *Cuisinière*, ou le *Chimiste*, ou la *Femme hollandaise*, vieille quelconque, si délicieuse. Qu'il passe à la représentation d'une scène telle que la *Leçon de musique*, il multiplie ses douceurs et ses harmonies, fait frissonner le satin blanc de la robe et vibrer sourdement le corsage rouge. S'il montre *Un Militaire recevant une jeune dame*, ou plutôt, malgré ce titre officiel du tableau, un

militaire reçu par une jeune dame, puisqu'il est debout, son chapeau à la main, et qu'il vient de quitter sa canne et ses gants, il exprime à merveille les préliminaires discrets d'un dialogue de bonne compagnie. Avec le *Marché aux herbes d'Amsterdam*, il dessine la physionomie des maisons de brique, il précise les aspects d'une réunion populaire : la dispute d'une marchande et d'une acheteuse, la poursuite galante d'une servante vêtue de jaune par un page vêtu de rouge, les silhouettes d'un bourgeois, d'un paysan, d'un Turc, un chien, des poules, toute cette agitation colorée à l'ombre d'un bel arbre.

Pieter de Hooch (1630-1677), par les deux tableaux qu'il a au Louvre : *Intérieur d'une maison* et *Intérieur hollandais*, fait admirer la sûreté de sa vision, la force de sa peinture, la qualité de sa perception lumineuse. C'est lui, semble-t-il, le plus solide et le plus velouté du groupe, c'est lui qui arrive aux éclairages les plus éclatants, aux ombres les plus transparentes, aux analyses d'atmosphère les plus exactes. Observez les plans de l'*Intérieur d'une maison*, la salle dallée de rouge où se tiennent la femme et la petite fille, la cour que traverse une femme en capuchon, c'est une merveille de construction par la simple notation des différences lumineuses. L'*Intérieur hollandais* n'est pas moins savant et savoureux, montre une salle élégante, au parquet noir et blanc, avec trois entrées de lumière, une fenêtre à rideaux clos, une autre dont les rideaux sont écartés, une porte qui donne sur un couloir. A gauche, devant une grande cheminée à colonnes, une femme en robe rouge joue aux cartes avec un homme en noir, et semble demander conseil à un jeune seigneur vêtu de gris, épée au côté, chapeau sur la tête, chaussé de souliers à bouts carrés. Au fond, un homme et une femme se serrent la main, un petit domestique vient du couloir, portant une fiole Décor et personnages composent une comédie nuancée et exquise.

Le nom de Pieter de Hooch serait le dernier à célébrer s'il n'y avait encore Jan van der Meer, ou Vermeer de Delft (1632-1675) Il



N DER MEER. LA DENTELLIÈRE.

n'y a de lui au Louvre qu'une seule note, mais cette note est délicieuse, donne un très vif désir d'en savoir davantage : c'est la blonde *Dentellière,* en corsage jaune citron, penchée vers son métier, ses fuseaux, ses bloquets; un coussin bleu, un écheveau de fil rouge jouent, avec le corsage citron, un air qui aurait pu être aigu et vif, mais l'atmosphère froide et argentée rend ce trio tout à fait discret, tendre et pur.

Il ne reste plus à nommer que A van de Velde, pour ses paysages, son *Canal glacé*, doré et bleuâtre, — Van der Heyden, pour ses jolis portraits de villes, — les Mieris et Gaspar Netscher, froids imitateurs des maîtres merveilleux. Sur eux peut se clore l'histoire de l'art de la Hollande, qui naît, s'épanouit et meurt en l'espace d'un siècle



HOBBEMA. *Le Moulin à eau.*



MAITRE DE LA MORT DE MARIE. *La Cène.*

L'ÉCOLE ALLEMANDE

ÉCOLE DE COLOGNE. — ALBERT DÜRER. — CRANACH LE VIEUX. — HANS HOLBEIN. — ROTTENHAMMER. — DENNER. — ANGELICA KAUFFMANN. — RAPHAEL MENGS. — HEINSIUS.

Nous ne trouverons pas au Louvre, pour l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, des ensembles d'œuvres comme nous en avons trouvé pour l'Italie, la Flandre et la Hollande. Chacune des trois écoles qu'il nous reste à examiner ne se fait connaître à nous que par des œuvres un peu prises au hasard, et par lesquelles on ne peut établir en aucune manière une suite historique. On peut s'applaudir de l'aubaine lorsque ces œuvres sont de qualité rare, et c'est tout.

L'Allemagne n'est donc pas présente ici. Toutefois, de ses deux grands peintres, Albert Dürer et Hans Holbein le Jeune, le second se fait absolument connaître par le nombre et la qualité des œuvres réunies, et c'est bien quelque chose. Mais n'anticipons pas sur l'examen logique de la série que nous possédons.

La première peinture à aborder est vraisemblablement la *Descente de croix* d'un anonyme de l'école de Cologne. C'est un bon tableau, bien composé, soigné dans les détails, serré d'expression, et d'un réalisme semblable au réalisme des primitifs de l'école flamande. On descend du gibet, par une échelle, le cadavre aux mains, aux pieds percés, les blessures rouges et tuméfiées. Joseph d'Arimathie



COLE DE COLOGNE. LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

donne la couronne d'épines à une femme. La Vierge est écroulée dans les bras de saint Jean. Une femme, vêtue de blanc, les mains gantées, pleure et se frappe la poitrine : l'attitude est théâtrale, mais le visage est marqué de vraie douleur. On peut grouper, autour de ce panneau important, les deux *Épisodes de la vie de sainte Ursule*, par le Maître de Saint Séverin, peinture à ornements d'or, — une *Adoration des Mages*, lourde et quelconque, de Gumpolt Giltinger (1460-1522), — et enfin, du Maître de la Mort de Marie, qui vivait à Cologne entre 1510 et 1530, une peinture en trois compartiments : un *Saint François*, une *Descente de croix*, intéressante par le paysage et les costumes, et une *Cène* de physionomies variées.

Le nom d'Albert Dürer (1471-1528) s'inscrit ici, mais seulement avec deux œuvres qui sont de belles indications du génie de dessinateur du maître de Nuremberg : une *Tête d'enfant* blond, le visage rond, la bouche et le nez en formation, le front vaste, et une *Tête de vieillard*, coiffée d'un bonnet rouge, la chair grise, avec des yeux pleins de pensée. Auprès de Dürer, de curieuses productions de l'école allemande au XVIe siècle, un *Christ devant Pilate*, le Christ ordinaire, mais Pilate corpulent, énorme, significatif d'épais égoïsme; un *Jugement de Pâris*, où Pâris, vêtu en guerrier romain, juge tout en dormant d'un profond sommeil. Lucas Cranach, dit le Vieux (1472-1553), donne le désir de savoir mieux sa production par le très beau *Portrait d'homme*, en noir, qui tient un chapelet; par la *Vénus dans un paysage*, si exacte, si plaisante, par le détail des mains, des pieds, des seins, petite nudité délicate exhibée dans un paysage d'eau, de rochers, où s'élève une ville; et par d'autres *Portraits* encore : celui d'un homme jeune, gras, barbu, noir, à grand chapeau; celui d'un vieux à barbe grise, tassé, bouffi, adipeux.

Ceci nous mène à Hans Holbein le Jeune (1497-1543), un des maîtres les plus savants de la peinture, un génie d'observation et de mathématique, le portraitiste qui a fait probablement les portraits les

plus *ressemblants*. Je parle de la ressemblance d'apparence et de la ressemblance profonde, les traits du visage pétris avec la substance intérieure, le tempérament, le caractère, la préoccupation, l'instinct, la pensée. La vie d'Holbein commence à Augsbourg, se continue à Bâle, se termine à Londres. Les portraits, pourvus de leur état civil, qui sont au Louvre, se rapportent tous à la période anglaise, puisque l'*Érasme*, qui appartient aux relations continentales d'Holbein, a été peint pour Thomas More.



ALBERT DÜRER. *Tête de vieillard.*

Ce portrait d'Érasme est l'œuvre la plus riche, la plus profonde, celle où Holbein a mis toute sa force, toute sa pénétration. C'est ici que l'on peut parler de cette ressemblance complète que j'essayais de définir tout à l'heure. Érasme ainsi représenté, seul avec sa pensée, est l'homme de son œuvre, tel qu'il se révèle prudemment dans l'histoire. Holbein n'a eu qu'à bien regarder son ami, comme il savait regarder, pour le comprendre. L'écrivain de l'*Éloge de la Folie*, enveloppé d'une houppelande noire, coiffé d'un haut bonnet noir, bien chaudement emmitouflé, bien à l'abri dans une chambre close, aux boiseries et aux tapisseries sombres, celles-ci néanmoins égayées, oh! très discrètement égayées de fleurettes, — l'écrivain écrit. Et jamais portrait d'un homme écrivant n'a été aussi supérieurement



OLBEIN. ANNE DE CLÈVES.

exprimé. Il est certain que tant que ce tableau existera, Érasme écrira. Une main tient le papier, l'autre la plume, et l'œil regarde. Quel profil extraordinaire, acéré, le regard filtrant sous la paupière close, le long nez fin qui flaire, la bouche qui ne sourit pas, et qui pourtant sourit, qui cache son sourire, bouche de juge faite pour prononcer des arrêts, et qui les prononce, pour qui sait les entendre. Admirable effigie d'un homme maître de lui, entouré de pièges, et qui lance sa pensée masquée à travers le monde, qui donne à l'avenir, pour compléter son œuvre, l'ironie cachée sous sa paupière close et réfugiée au coin de sa bouche.

Après l'Érasme, le *Portrait de Nicolas Kratzer*, astronome du roi Henri VIII, est une image de la certitude paisible, la table et le mur couverts d instruments de mesure, les mains tenant un compas et un polyèdre, le visage immobilisé dans le calme et l'attention. Autre image, celle d'un esclave de l'habitude, *Guillaume Warham*, évêque de Londres, archevêque de Cantorbéry, visage de vieille femme, mains molles et passives, environné. comme Kratzer, des attributs de sa profession, qui sont ici la croix et la mitre. Autre image, celle de la finesse empâtée par la chair, et qui reste aux aguets : *Thomas More*, grand chancelier d'Angleterre, la chaîne d or au col, le bonnet enfoncé sur les oreilles, vieux, lippu, effaré et grognon. Autre image encore, celle de la princesse officielle, enfermée dans ses vêtements rouge et or comme dans une châsse : *Anne de Clèves*, quatrième femme de Henri VIII, que le roi voulut connaître d'abord par un portrait de l'artiste exact, envoyé en ambassade picturale. Le portrait plut, mais la femme, lorsqu'elle débarqua à Londres, déplut. C'était sans doute bien la même, mais Henri VIII n'avait pas bien vu le portrait de l'insignifiante princesse qui exhibe hors de sa gaine ses mains croisées chargées de bagues, son visage anémique et passif.

C'est enfin le portrait, qui regarde et réfléchit, de *Richard Southwell*, maître de l'artillerie en Angleterre. Puis, un *Portrait*

d'homme, en fourrures fauves, qui n'est pas de la manière habituelle d'Holbein, qui est plus gras et moins ferme, mais très beau, et un



HOLBEIN. *Érasme.*

Portrait d'homme âgé, pour lequel on hésite entre Holbein et Van Eyck

Il n'y a pas beaucoup à s'attarder, après Holbein, parmi les productions de l'école allemande qui sont au Louvre. Une certaine grace

de longues formes et une harmonie de tapisserie parent la *Mort d'Adonis*, de Rottenhammer (1564-1623). La peinture d'Elsheimer (1578-1620) est de forme insignifiante et de détails précieux. Denner (1685-1749) est l'artiste qui rapetisse la forme, qui gratte outrageusement les surfaces, jusqu'à supprimer la moindre lueur de vie. Il n'y a plus à nommer qu'Angelica Kauffmann (1741-1807) pour le portrait simplement gracieux de la baronne de Krudner et de sa fille, — Raphaël Mengs (1728-1779) pour le portrait de la reine d'Espagne, femme de Charles III, qui est surtout le portrait d'une robe, — et Heinsius, fixé en France au XVIIIe siècle, pour le portrait en robe bleue, de Mme Victoire, fille de Louis XV, qui n'est pas dénué d'un certain caractère enjoué et spirituel.



HOLBEIN. *Guillaume Warham.*



MURILLO. *La Cuisine des Anges.*

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

LUIS MORALÈS. — LE GRECO. — HERRERA LE VIEUX. — RIBERA. — ZURBARAN. — VELASQUEZ. — MURILLO. — GOYA.

Il y a peu de peinture en Espagne avant le XVIe siècle. Il faut que l'Italie et la Flandre aient manifesté leur génie pour que le génie espagnol prenne conscience de lui-même. Sans doute, avant le XVIe siècle, il y a eu des essais et des œuvres, décorations de murailles et de manuscrits, et des tableaux aussi, mais l'école ne se forme qu'après des voyages d'artistes espagnols, qu'après des séjours en Espagne d'artistes italiens et flamands. En somme, il y a eu ici, comme en Hollande, une rapide éclosion, puis l'apogée, et la conclusion de cette première période, puisque Goya ne vient qu'à la fin du XVIIIe siècle, comme une pousse tardive, un rejet inattendu de la race. L'histoire de l'art espagnol n'embrasse donc pas même deux siècles. Mais, encore comme en Hollande, et malgré les influences étrangères, l'éclat est vif, la personnalité est tranchée, quelques grands artistes surgissent, et parmi eux Velasquez, lequel va de pair avec les plus grands. L'Espagne n'a reçu du dehors que des leçons de



RIBERA. LE PIED-BOT.

métier, elle a su rester l'Espagne pendant toute une belle époque. Après, elle a connu la décadence de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle, comme l'Italie, l'Allemagne, la Flandre, la Hollande. La France et l'Angleterre seules ont eu une existence artistique complète au XVIIIe siècle.

L'Espagne est tellement restée l'Espagne sous les influences étrangères, que, même ce métier qu'elle apprenait chez les autres, elle le transformait immédiatement, lui donnait une tristesse, une gravité, un mystère, qui empêchent toute confusion, toute hésitation. Sa race, pour s'être affirmée tardivement par l'art, s'affirme tout autant que les autres races, avec une énergie singulière. Elle se définit par la tristesse, l'âpreté, la fierté, par un sombre et cruel catholicisme, par une distinction mystérieuse.

Les œuvres sont assez significatives au Louvre pour que ces traits soient aperçus. Il suffit de passer dans la grande galerie, entre les deux murailles où elles sont exposées, et d'embrasser leur ensemble d'un coup d'œil pour savoir que l'on a quitté l'Italie et que l'on aborde une contrée nouvelle. Que l'on s'approche encore, les détails vont se préciser, les différences vont s'établir.

Il n'y a pas de noms à inscrire ici avant celui de Luis Moralès, dit El Divino (1509-1566), représenté seulement par un *Christ portant sa croix*, figure assez farouche, de grandeur naturelle, vue à mi-corps. De même, un autre peintre, qui est un des grands peintres espagnols, qui a joué un rôle considérable dans les destinées de l'école, Théotocopuli, dit le Gréco (1548-1625), ne peut être connu par la seule œuvre que nous possédons de lui, un *Saint François d'Assise*, de forme décharnée, de caractère âpre. En revanche, nous possédons une œuvre importante de Francisco de Herrera, dit le Vieux (1576-1656). c'est *Saint Basile dictant sa doctrine*. Le saint, coiffé d'une mitre, vêtu d'une robe noire, les épaules entourées d'une étole blanche parsemée de croix noires, est assis, un livre sur les genoux,

une plume à la main. Il se recueille, il examine, il pèse, il est morose et vénérable. Autour de lui, des personnages ecclésiastiques, dont on donne les noms : saint Dominique, saint Bernard, saint Pierre dominicain, l'évêque Diego, et d'autres encore, moines qui écoutent attentivement, qui recueillent la parole pour la répandre et l'imposer au monde. Au-dessus de l'assemblée plane la colombe entourée de têtes d'anges. Mais rien n'adoucit la sévérité de la réunion, et l'œuvre d'Herrera le Vieux reste comme une des plus fortes images de l'autorité ecclésiastique. Elle reste aussi comme une peinture vigoureuse et ample, une peinture de grande muraille, faite pour la chapelle d'une église ou la salle d'un concile.



Herrera le Vieux. *Saint Basile.*

Je passe sur un *Saint François d'Assise* de Luis Tristan (1589-1640), et j'arrive à José de Ribera, dit l'Espagnolet (1588-1656), qui est un des maîtres de l'école espagnole et l'un des plus solides peintres de tous les temps. Il a beaucoup vécu en Italie, s'est fixé à Naples; il est un de ceux qui doivent leur métier aux artistes italiens; il a complètement subi l'influence du Caravage, dont il a pu même être l'élève, mais il a su assimiler cet élément étranger et rester fidèle à sa race. Le Louvre possède cinq œuvres de Ribera : la *Vierge et l'Enfant Jésus*, qui n'est pas très significative ; un *Saint Paul ermite*, énergique anatomie dont les reliefs émergent d'ombres épaisses ; et enfin, trois autres œuvres très renseignantes de la manière et de la force de l'artiste. Le *Christ au tombeau* est une toile à la



Velasquez. L'Infante Marie Marguerite.

manière noire, avec des chairs livides et sanguines, des blancheurs de linceul, des éclats de manteau rouge. Ici, les ombres ont leur raison d'être, la scène se passe dans la nuit opaque du tombeau, c'est quelque lueur furtive qui vient, par un soupirail, ou par une lointaine entrée de voûte, éclairer le supplicié et les personnages qui manient respectueusement son corps déchiré. Dans cette nuit, les aspects et les expressions apparaissent avec un relief saisissant. Le Christ seul est presque tout entier en pleine lumière, sauf que l'ombre cache la moitié de sa tête penchée, longe le flanc, le thorax et les jambes. Mais de tous les autres acteurs du drame funèbre, on n'aperçoit guère que le visage et les mains. De la Vierge, on ne voit, dans le fond, qu'une grimace de douleur. Les trois hommes, Jean, Nicomède, Joseph d'Arimathie, montrent de longs nez rougis, des yeux abîmés par les pleurs, des fronts soucieux, barrés de profondes rides, des mains jointes ou attentives à déposer le crucifié sur la pierre du sépulcre. De toutes ces douleurs entrevues, groupées autour d'un cadavre, Ribera a fait une œuvre silencieuse et pathétique.

L'*Adoration des Bergers*, qui se passe dans un beau paysage, montre la souplesse et la variété du talent du peintre. Il a vraiment exprimé la beauté d'une mère et la délicieuse vie d'un enfant avec la Vierge et Jésus, et les figures des bergers sont magnifiques de rudesse et de douceur populaires, l'un qui soulève son bonnet, l'autre qui s'incline, les mains croisées sur la poitrine, l'autre, vêtu de peaux de mouton, la jambe enroulée d'étoffes, qui joint les mains. Cette poésie des humbles, Ribera la revendique d'ailleurs avec une netteté singulière par le portrait du *Pied-Bot*, l'estropié vêtu de laine brune qui rit de toutes ses dents à la lumière et à la vie.

Francisco Zurbaran (1598-1662), comme Herrera le Vieux, décrit à merveille le sombre pittoresque ecclésiastique avec *Saint Pierre Nolasque et saint Raymond de Penafort*, où le camail rouge de saint Raymond fleurit de couleur la noire assemblée. Le tableau est beau

et vigoureux, de facture souple et large, mais Zurbaran montre un côté plus saisissant encore de l'art espagnol par les *Funérailles d'un évêque*, le mort dans sa bière, vêtu de ses vêtements sacerdotaux, entouré de prêtres, de moines, d'enfants, d'un pape, d'un évêque et d'un roi. C'est ici la représentation de la mort, sans atténuation, avec



RIBERA. *Ensevelissement du Christ.*

sa couleur et sa pourriture, le visage terreux, la barbe poussée, les yeux vidés, peinture grave et terrible qui n'a que çà et là des équivalents dans les autres écoles.

Mais voici don Diego Rodriguez de Silva y Velasquez (1599-1660), qui va nous faire oublier ces spectacles d'horreur par sa grâce fine, sa force nerveuse, son expression énigmatique. C'est le plus secret de tous les peintres. Il est espagnol, il tient aux maîtres qui l'ont précédé, il a vu l'Italie et il l'a comprise, sans pour cela se faire italien, il a

reçu probablement les avis du glorieux Rubens, mais il n'en a pris que ce qui pouvait le servir. En dehors de tout cela, il est Velasquez, un homme doué d'une sensibilité de perception, d'une acuité de vision, d'une faculté de comprendre comme il s'en rencontre rarement, un peintre qui obéit au don qu'il possède, à l'instinct qui est en lui, sans pouvoir subir aucune influence ni pression, au total, une des grandes originalités de l'art, et peut-être la plus mystérieuse.



Velasquez. *Philippe IV.*

C'est à Madrid qu'il faut voir Velasquez, cela est bien certain, puisque son œuvre est restée sur place. Nous avons toutefois la bonne fortune de posséder de Velasquez deux peintures significatives : le portrait en buste de *Philippe IV*, et le portrait de l'*Infante Marie-Marguerite*. Pour le reste on a beaucoup discuté et établi que les origines de telle et telle peinture étaient pour le moins douteuses. On pourrait peut-être tout de même demander grâce pour la *Réunion de treize personnages*, d'une si jolie tournure cavalière, d'une si fine prestesse d'ébauche. Le *Philippe IV*, en pied, vêtu d'un costume de chasse, répétition d'une toile du musée de Madrid, peut fort bien aussi être attribué à Velasquez, lequel a passé sa vie, comme on sait, à faire et à refaire le portrait de son maître. La silhouette est d'ailleurs caractéristique. Mais pour la figure en buste, il n'y a pas d'hésitation possible, c'est une des plus belles études, étude complète et parfaite, de ce

visage pâle et maladif, long et étroit, au lourd menton, à la bouche épaisse, aux paupières lourdes. Velasquez ne pouvait dépasser cette sûre brièveté de forme, cette douce puissance du modelé émergeant de l'ombre, cette expression de la vie surprise. Aussi ne dépasse-t-il rien de tout cela dans le portrait de *l'Infante Marie-Marguerite*, mais il emploie ses moyens de façon différente et produit une œuvre inattendue, d'harmonie magique et délicieuse. La fillette est debout, vêtue de gris argent et de dentelles noires, avec des nœuds roses à la gorge, aux épaules, aux poignets, aux cheveux. Elle a les joues rondes et molles, un peu retombantes, le col potelé, les mains courtes et replètes avec des bourrelets de chair, le visage doré et rose, la chevelure blonde comme une floche de soie. C'est la petite fille reine, l'enfance dressée et parée en idole, et c'est la merveille de la peinture qui cache sa force sous la plus légère, la plus aérienne des harmonies.



VELASQUEZ. *Philippe IV.*

Il suffit de nommer Collantes, Pereda, Arellanos, Carreno de Miranda, qui sont peu ou mal représentés au Louvre Après Velasquez, il y a toutefois deux grands artistes devant lesquels il faut s'arrêter.

Du premier, Murillo (1616-1682), nous avons quelques tableaux médiocres, d'autres infiniment gracieux et charmants, et un chef-d'œuvre très solide et équilibré. Je passe devant les médiocres, je



ʟURILLO. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

m'arrête devant la *Conception Immaculée de la Vierge*, mieux nommée l'*Assomption*. Nous possédons deux fois ce sujet : en largeur et en hauteur. Le sujet en hauteur est le plus célèbre, et de fait, la composition est mieux comprise, la Vierge s'élève mieux dans les airs, si la qualité de la peinture est à peu près la même. C'est un tableau trop vanté, mais qui vaut néanmoins par l'harmonie blonde et bleue, par la qualité légère, aérienne de la pâte. Pour le caractère religieux, combien il est différent du caractère sombre, grave, souvent terrible, empreint aux œuvres des premiers peintres espagnols, tels que nous avons pu en voir quelques-uns au Louvre : Gréco, Herrera le Vieux, Ribera, Zurbaran. Il suffit de voir un tableau de Murillo pour connaître qu'une nouvelle ère historique est ouverte. S'il y a un style jésuite en peinture comme il y en a un en architecture, Murillo est son représentant certain. Il travaille à la conquête des âmes par la douceur et la séduction, il rend accessible et charmante la religion de fer et de sang des inquisiteurs. La Vierge, telle qu'il la conçoit, telle qu'il la dresse dans les nuages, parmi des anges pareils à des Amours joufflus et roses, cette Vierge est une femme gracieuse, que l'on pourrait prendre pour une mondaine exerçant sa royauté parmi les hommages d'une soirée, pour une actrice figurant dans une apothéose. Murillo décore une église comme un théâtre, et fait de la sacristie un boudoir.

Il y a désaccord habituel entre ses sujets et sa manière. Il se serait exprimé plus complètement dans un milieu d'élégance et de galanterie favorable; mais, en somme il n'a pu s'empêcher d'être lui-même, et c'est le signe qu'il y avait en lui un tempérament d'artiste particulier. C'est un peintre, en effet ; il a une grâce personnelle de couleur et de lumière, une finesse de modelé, que l'on peut admirer pleinement dans la *Naissance de la Vierge*, où la coulée de soleil éclaire la Vierge, les femmes, les anges, dans le va-et-vient d'une scène d'intimité. Les mêmes qualités, la même dorure, parent le

Jeune Mendiant qui s'épouille dans une cellule, et qui est un morceau de bravoure où tout est exécuté de la même façon sûre et preste, l'enfant, la cruche, les pommes, les crevettes. Par contre, dans la *Sainte Famille*, il y a de l'afféterie et de la banalité, malgré le joli aspect de l'enfant nu, de la Vierge rose et bleue. Et voilà que, tout à coup, un Murillo tout différent se revèle avec le *Miracle de San Diego*, dit la *Cuisine des anges*, un Murillo brun, solide, au modelé en relief, à l'élégance puissante. Les seigneurs qui regardent la scène, le prieur qui s'élève dans l'air pour demander la nourriture de ses moines, les anges qui font la cuisine, sont autant de figures souples et robutes, et tout, dans ce beau tableau, est de la même touche ferme et grasse, la viande, les oignons, les concombres, les tomates, le pot à dessins bleus, la terrine, les assiettes en terre brune.

L'art espagnol n'avait pas dit son dernier mot avec Murillo, puisque Goya surgit (1746-1828), mais cet artiste très étrange, inégal et saisissant, ne peut être vu au Louvre. On connaît le peintre en Espagne, et on peut connaître l'artiste par son œuvre de gravure et de lithographie, qui est des plus caractéristiques. C'est un génie irrégulier, sarcastique et profond, qui a violemment et généreusement senti la vie, qui l'a exprimée d'un art rapide et fougueux, où il y a de la comédie et de la tragédie, de la grâce et de l'amertume. Il ne peut être étudié sur les fragments que nous possédons. On peut tout au plus deviner un aspect particulier de son œuvre, d'abord avec le *Portrait de F. Guillemardet*, médecin d'Autun, député à la Convention Nationale, qui fut ambassadeur de la République française à Madrid. Il est représenté par Goya en costume officiel, la grande redingote bleue serrée à la taille par la ceinture tricolore. Son chapeau à plumes est posé sur une table. C'est un sobre et sage portrait, mais ce n'est que cela. L'attitude et la physionomie sont quelconques, l'homme assis, les jambes croisées, une main sur la jambe, l'autre au dossier de la chaise, le visage

sans expression. On ne peut deviner l'humeur fougueuse de Goya devant cette image banale d'un diplomate qui serait à sa place dans un musée historique du costume. Heureusement, il y a une compensation à ce Guillemardet d'un travail si appliqué et si correct. Goya se révèle, avec sa manière grasse et soyeuse, sa qualité de lumière fine, sa couleur cendrée et fleurie, par le portrait de la *Femme à l'éventail*, en robe grise, décolletée, les bras aperçus sous la dentelle, les mains sous les mitaines, très vivante personne à la chair rose et aux yeux noirs. Goya a représenté là une femme de chez lui en un frais et beau portrait, solide et savoureux, de même qu'il a finement silhouetté une *Jeune Femme espagnole*, enveloppée de dentelles noires, la chevelure fleurie d'un ruban rose.



GOYA. *Jeune femme espagnole.*



CONSTABLE. *Vue de Hampstead-Heath.*

L'ÉCOLE ANGLAISE

RICHARD WILSON. — RAMSAY. — ROMNEY. — BEECHEY. — RAEBURN. — HOPPNER. — OPIE. — MORLAND. — LAWRENCE. — CONSTABLE. — MULREADY. — BONINGTON.

En Angleterre, au XVIe siècle, c'est Hans Holbein qui règne, et au XVIIe siècle, c'est Van Dyck. Puis les influences de Hollande, de France, d'Italie, vont s'ajouter, et l'école anglaise se fera. Le premier grand artiste est Hogarth, qui naît en 1697. Mais nous n'avons rien de lui au Louvre, non plus que de Reynolds, de Gainsborough (à qui deux médiocres paysages sont timidement attribués), de John Crome, de Turner. Pour les autres, sauf Lawrence, Constable et Bonington, dont on peut avoir un aperçu, ils ne sont ici que par de brèves indications.

Le premier artiste, en date, dont nous possédions une œuvre est le paysagiste Richard Wilson (1713-1782), mais cette œuvre n'est pas très caractéristique. Vient ensuite Allan Ramsay (1715-1718), avec un portrait de Charlotte-Sophie de Mecklembourg-Strelitz, princesse de Galles et reine d Angleterre, un portrait officiel, triste comme il convient, malgré que ce soit aussi le portrait d'une belle robe, blanche et brodée d'or. Romney (1734-1802), qui a fait de si légers et gracieux portraits de femmes, n'a qu'un portrait d'homme, d'une bonne tenue. De William Beechey (1753-1839), c'est un double portrait : *Frère et Sœur*, deux enfants, le petit garçon vêtu de velours sombre, la petite fille en blanc. Henry Raeburn (1756-1823) est mieux vu par deux toiles. L'une est le solide *Portrait d'un Invalide de la Marine*, un ample visage rouge, couperosé, coiffé d'une perruque, et l'autre est le portrait d'*Anna More*, peinture toute différente de la première, savamment effleurée, et qui met en scène une femme au visage irrégulier, énergique, coiffée d'un bonnet à rubans, vêtue de blanc, de ce blanc léger qui revient si souvent dans la peinture anglaise.



RAEBURN. *Anna More*

Voici encore ce blanc dans le portrait de la *Comtesse d'Oxford*, en robe blanche, avec un collier rouge, peint par Hoppner (1759-1810), et dans la *Femme en blanc*, de John Opie (1761-1807), assise dans un paysage où brillent les eaux d'un étang. De Georges Morland (1763-1804), nous avons la *Halte*, où se trouvent réunis nombre

d'éléments de la manière de l'artiste : le cabaret, un homme sur un cheval blanc, une servante, un savetier dans son échoppe, des chiens de chasse. C'est, au total, un bon petit tableau, analogue aux petits flamands et aux petits hollandais, mais avec un indiscutable accent anglais.

De Thomas Lawrence (1769-1830), qui fut le dernier des portraitistes du XVIIIe siècle, il y a au Louvre deux œuvres. L'une est le *Portrait de lord Whitworth*, ambassadeur d'Angleterre en France en 1802, vice-roi d'Irlande. Il a le costume correct et les ornements de ses fonctions, l'habit noir et la cravate blanche, un grand cordon, une plaque. Le visage est gras et rose. L'autre tableau est le double portrait de *John-Julien Angerstein et de sa femme*, et c'est une œuvre importante au moins par la dimension. Les deux personnages sont dans un jardin, au delà duquel on aperçoit la mer. L'homme est debout, en habit rouge, gilet blanc, culotte noire, bas blancs, la perruque poudrée. Il est raide et sérieux, il sait que l'on fait son portrait et que le portraitiste est l'illustre sir Thomas Lawrence. La femme est moins apprêtée, plus naturelle, assise, vêtue d'une robe blanche à ceinture rouge, et tenant une écharpe de gaze noire qu'elle déploie sur ses genoux. L'œuvre est intéressante, il faut le dire, autrement que par sa taille et sa solennité, elle est caractéristique de l'Angleterre et de Lawrence, très fraîche de couleurs, suffisamment explicite du caractère des modèles. Malheureusement, Lawrence n'est pas un grand peintre, ne remplace pas ici Hogarth, Reynolds et Gainsborough. Sa manière est mince, creuse, l'enveloppe de l'air manque, et ce grand tableau est tout proche parent des estampes anglaises en couleurs où l'on voit aussi des habits rouges et des robes blanches.

Si nous n'avons pas un grand portraitiste, nous avons un grand paysagiste : John Constable (1776-1836), Constable qui eut, nous dit le catalogue du Louvre, une médaille d'or au Salon de 1824 à Paris.



WRENCE. J. J. ANGERSTEIN ET SA FEMME.

On sait en effet que Constable fit un séjour à Paris et quelle influence il exerça sur l'école française de paysage de 1830. Il devait aider à un retour vers la vérité des choses, car jamais carrière d'artiste n'eut un développement plus logique, une unité plus grande.

C'est encore à Londres, comme pour les autres artistes de l'école anglaise, que l'on peut connaître, dans son ensemble, l'œuvre de Constable. Toutefois, le Louvre permet de l'aborder et de la pressentir, Le *Cottage* est une oasis d'arbres, un décor de bonheur, avec sa maisonnette, son champ et sa barrière. L'*Arc-en-ciel* est un tripotis de couleurs mises juste à leur place, un effet vite et bien saisi, un paysage mouillé d'où pointe le clocher de Salisbury. L'espace où se dresse le *Moulin* est vaste, aéré, délicieux, avec son grand ciel qui court au-dessus de la terre brune, des arbres, de la charrue, de la maison. La vue de *Hampstead-Heath* ne vaut pas seulement parce que ce fut là, tout près de Londres, qu'habita le peintre, mais parce que cette simple esquisse est expressive au possible de la beauté des collines, des mouvements souples du terrain, de la vaste étendue. Enfin, la *Baie de Weymouth* est certainement un des plus beaux tableaux de Constable, avec l'arrivée de mer sur le sable, la basse colline, la femme et l'enfant qui cherchent leur pâture de coquillages, le ciel tout gonflé de pluie et la grandiose tristesse de l'atmosphère.

Il n'y a plus à nommer ici que Mulready (1786-1863), avec l'*Abreuvoir*, qui est un tableau de genre à rapprocher de celui de Morland, et Bonington (1801-1828), qui fut l'ami de Delacroix et de Géricault, et qui joua un rôle, comme Constable, dans les rapports de l'école anglaise et de l'école française. Il ne put donner la mesure de son talent, puisqu'il mourut en pleine jeunesse, et son œuvre se compose surtout d'études et d'essais. La *Vue de Venise* est sèche, sa *Vieille Gouvernante* est de peinture pénible. Mais son *Parc de Versailles* est fait de vigoureuses et justes indications, sa *Vue des côtes normandes* est jolie, claire, blonde, avec son grand ciel d'un lavis si

tendre. Et ses petites ébauches de scènes historiques, *François Ier et la duchesse d'Étampes*, *Mazarin et Anne d'Autriche*, sont fines et brillantes, d'harmonie sobre, faites là d'or et de rouge, et ici de rouge et de noir.



BONINGTON. *Le Parc de Versailles.*



INGRES. *L'Odalisque.*

TABLES

TABLE ET ORDRE DE CLASSEMENT DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

ÉCOLE ITALIENNE

ÉCOLE ESPAGNOLE

ÉCOLE ANGLAISE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES CHAPITRES



BONINGTON. *Mazarin et Anne d'Autriche.*



DELACROIX. *La Barque de don Juan.*

TABLE DES CHAPITRES

L'ÉCOLE FRANÇAISE

L'ÉCOLE ITALIENNE

L'ÉCOLE FLAMANDE

L'ÉCOLE HOLLANDAISE

L'ÉCOLE ALLEMANDE

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

L'ÉCOLE ANGLAISE



RAPHAEL. *Jeune Homme.*

